



National Library
of Canada

Bibliothèque nationale
du Canada

Canadian Theses Service

Service des thèses canadiennes

Ottawa, Canada
K1A 0N4

NOTICE

The quality of this microform is heavily dependent upon the quality of the original thesis submitted for microfilming. Every effort has been made to ensure the highest quality of reproduction possible.

If pages are missing, contact the university which granted the degree.

Some pages may have indistinct print especially if the original pages were typed with a poor typewriter ribbon or if the university sent us an inferior photocopy.

Reproduction in full or in part of this microform is governed by the Canadian Copyright Act, R.S.C. 1970, c. C-30, and subsequent amendments.

AVIS

La qualité de cette microforme dépend grandement de la qualité de la thèse soumise au microfilmage. Nous avons tout fait pour assurer une qualité supérieure de reproduction.

S'il manque des pages, veuillez communiquer avec l'université qui a conféré le grade.

La qualité d'impression de certaines pages peut laisser à désirer, surtout si les pages originales ont été dactylographiées à l'aide d'un ruban usé ou si l'université nous a fait parvenir une photocopie de qualité inférieure.

La reproduction, même partielle, de cette microforme est soumise à la Loi canadienne sur le droit d'auteur, SRC 1970, c. C-30, et ses amendements subséquents.

**L'ÉVOLUTION DES EXPOSITIONS D'ART À PARIS
ET LE POUVOIR DANS LA VIE ARTISTIQUE (1864-1914)**

Lorne Huston

**Thèse
présentée
au
Département d'histoire**

**comme exigence partielle en vue de l'obtention
du grade Philosophiae Doctor (Ph.D.)
Université Concordia
Montréal, Québec, Canada**

Février 1989

© Lorne Huston, 1989



National Library
of Canada

Bibliothèque nationale
du Canada

Canadian Theses Service Service des thèses canadiennes

Ottawa, Canada
K1A 0N4

The author has granted an irrevocable non-exclusive licence allowing the National Library of Canada to reproduce, loan, distribute or sell copies of his/her thesis by any means and in any form or format, making this thesis available to interested persons.

The author retains ownership of the copyright in his/her thesis. Neither the thesis nor substantial extracts from it may be printed or otherwise reproduced without his/her permission.

L'auteur a accordé une licence irrévocable et non exclusive permettant à la Bibliothèque nationale du Canada de reproduire, prêter, distribuer ou vendre des copies de sa thèse de quelque manière et sous quelque forme que ce soit pour mettre des exemplaires de cette thèse à la disposition des personnes intéressées.

L'auteur conserve la propriété du droit d'auteur qui protège sa thèse. Ni la thèse ni des extraits substantiels de celle-ci ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans son autorisation.

ISBN 0-315-49110-8

SOMMAIRE

L'évolution des expositions d'art à Paris et le pouvoir dans la vie artistique 1864-1914

**Lorne Huston, Ph. D.
Université Concordia, 1989**

Cette thèse cherche à remettre en question la vision d'une vie artistique polarisée autour d'un affrontement entre les avant-gardes et les pouvoirs dans la vie artistique en France à la fin du XIX^e siècle et au début du XX^e. A travers une analyse des expositions d'art (tant au Salon qu'en dehors du Salon) on découvre une multitude de luttes et d'alliances qui finissent par profondément restructurer le pouvoir dans la vie artistique.

Trois étapes sont identifiées ici. D'abord, nous analysons le rôle du Salon au début des années 1860 et la façon dont le pouvoir s'y exerce. Nous soutiendrons que son importance est moins que ce que l'on en croit d'habitude et que son pouvoir n'est pas fondé sur une institution (l'Académie) mais sur la place que l'on accorde aux artistes consacrés dans le processus de reconnaissance sociale des artistes.

Ensuite, nous examinons le rapport entre les expositions privées et le Salon. La principale conséquence du développement des expositions fut d'accroître le nombre d'artistes célèbres, ce qui force le Salon à continuellement élargir la catégorie d'artistes "dominants" qui exerce le pouvoir au Salon. L'abolition des prérogatives de l'Académie sur le jury en 1864, le retrait de l'État en 1881, la scission en 1890, voilà autant d'étapes qui sont examinées ici de cette érosion du pouvoir de cooptation des artistes dominants.

Enfin, la réorganisation du Salon des Indépendants en 1901 et la création du Salon d'Automne en 1903, qui sont analysées ici en détail, brisent de façon définitive l'emprise des artistes dominants sur le processus de reconnaissance sociale et ouvre la voie à une vie artistique organisée selon les lois du marché de l'art moderne.

Une telle analyse nous oblige à adopter une réserve critique face aux discours fondés sur les rapports antagoniques entre les artistes et leur époque. Il s'agit là toujours, mais pas forcément seulement, du discours de légitimation d'une nouvelle pratique artistique. Les luttes qu'ont menées les artistes ne sauraient être interprétées uniquement sous l'angle de la rupture par rapport aux institutions dominantes mais également sous leurs rapports aux moyens de promotion artistique dont elles sont l'expression.

pour Glen
sans qui et malgré qui etc...

Remerciements

Mes plus sincères remerciements à Geoffrey Adams qui a consenti à diriger cette thèse dans des conditions inhabituelles. Stimulant sur le plan intellectuel, rassurant sur le plan pratique, il a largement contribué à faire de cette recherche une expérience agréable et enrichissante. Reesa Greenberg du département d'histoire de l'art de l'Université Concordia a guidé mes premiers pas dans ce domaine et a soutenu avec patience mes premières tentatives de formuler les questions qui sont à l'origine de cette thèse. Au cours de la dernière année, j'ai pu bénéficier d'un encouragement sans faille et très précieux de la part de Laurier Lacroix, du département d'histoire de l'art de l'Université du Québec à Montréal.

Pierre Vaisse, de l'Université de Paris X (Nanterre), m'a également fourni des conseils pertinents au stade préliminaire de ces recherches et, de façon générale, ses travaux ont été particulièrement stimulants pour moi. Nicole Dubreuil-Blondin, du département d'histoire de l'art de l'Université de Montréal, a été généreuse de son temps et m'a aidé à préciser certaines notions en plus de me donner accès aux volumineux dossiers qu'elle a accumulés sur les critiques d'art au XIX^e siècle.

Le service de prêts inter-bibliothécaires de l'Université Concordia a été d'un

secours inestimable pour ces recherches. En particulier, Gail Flicker a fait preuve d'une détermination sans bornes qui a souvent été récompensée par des trouvailles inespérées. Je ne peux m'empêcher cependant, de constater qu'encore aujourd'hui, il est plus facile de faire venir quarante-sept volumes d'une université anglophone à 5 000 km de Montréal que de consulter les collections des quatre universités montréalaises. Mes nombreuses démarches en vue de favoriser une meilleure coordination entre bibliothèques de cette ville, (ne serait-ce qu'en se procurant une copie des microfiches des collections) n'ont reçu aucune réponse.

Le Collège Édouard-Montpetit, où je travaille, m'a accordé un congé, avec solde partiel, pour faire les recherches documentaires nécessaires en France en plus de me permettre des aménagements horaires pour la rédaction.

Jocelyne Doray a su corriger mes maladresses les plus évidentes au niveau de la langue et Martine Lavallée s'est acquittée avec compétence professionnelle de la mise en forme du manuscrit final.

Enfin, un projet comme celui-ci est impossible à mener à terme sans que l'auteur ne se sente soutenu par des amis, qui souvent à leur insu, lui fournissent l'encouragement dont il a le plus besoin. A tous ceux-là, je tiens à exprimer mes plus profonds remerciements.

TABLE DES MATIÈRES

Sommaire	iii
Remerciements	vi
Liste des tableaux et graphiques	x
Introduction	1
Chapitre 1	Place et pouvoir du Salon: 1860-1880 18
	Perspectives sur l'évolution du Salon 20
	L'enjeu du Salon 25
	L'Académie au Salon 31
	"Les types de parvenance" 41
Chapitre 2	Le Salon et les expositions
	indépendantes: 1860-1880 55
	L'expérience de la Société Nationale
	des Beaux-Arts 57
	Du Salon des Refusés aux
	expositions "impressionnistes" 68
	Les cercles artistiques 79
Chapitre 3	L'Éclatement du Salon et l'enjeu
	des jeunes: 1880-1900 84
	L'essor des expositions indépendantes 84
	L'éclatement du Salon des Artistes Français 94
	La vie artistique hors-Salon

	et les réputations d'artistes	98
	Le Salon des Indépendants:	
	première phase 1884-1900	101
Chapitre 4	"Une institution venue à son heure":	
	La réorganisation du Salon des Indépendants	
	et la création du Salon d'Automne	114
	Le Salon des Indépendants de 1901	116
	La création du Salon d'Automne (1903)	128
	Le Salon d'Automne de 1905	144
Conclusion	153
Notes	162
Bibliographie	207
Annexes	229

Liste des tableaux et de graphiques

Graphique I-1:	Statistiques sur le Salon Évolution du nombre d'ouvrages présentés, d'ouvrages reçus et d'exposants.
Graphique I-2:	Pourcentage d'ouvrages reçus aux Salons de 1859 à 1882.
Graphique IV-1:	Nombre d'ouvrages exposés aux Salons des Indépendants (1884-1914)
Graphique IV-2:	Nombre d'exposants aux Salons des Indépendants (1884-1914)
Tableau IV-1:	Salon d'origine des peintres sociétaires du Salon d'Automne en 1905 et envois aux autres Salons en 1905.

En annexe

Tableau I-1:	Statistiques sur le Salon (1859-1899)
Graphique II-1:	Composition du jury de peinture au Salon (1864-1889)
Graphique II-2:	Composition du jury de peinture au Salon (1881-1889)
Graphique III-1:	Participation aux Salons entre 1861 et 1879 par les peintres membres de l'Académie
Tableau IV-2:	Nombre d'exposants et d'oeuvres exposées au Salon des Indépendants 1884-1914

INTRODUCTION

L'histoire de l'art depuis le milieu du XIX^e siècle serait l'histoire des luttes des avant-gardes contre les pouvoirs. Tel est du moins le postulat qui sert de vision historique des rapports entre l'artiste et son époque. En effet, de Manet à Picasso, l'art se serait fait contre ou malgré les pouvoirs en place: tant ceux du monde artistique (l'Académie, les jurys du Salon, les critiques) que ceux de la société en général (le gouvernement et, pour tout dire en un mot ... la bourgeoisie).

Une telle affirmation semble si évidente que l'on imagine mal qu'elle puisse être remise en question. Peut-on concevoir une histoire de l'impressionnisme qui passerait sous silence les railleries de la presse? Peut-on oublier les refus systématiques que Cézanne essuyait année après année auprès du jury du Salon? Saurait-on parler des "fauves" sans mentionner le scandale qu'ont provoqué leurs oeuvres rutilantes au Salon d'Automne en 1905? Enfin, la liste est longue; c'est à peine si on peut parler d'un artiste de valeur sans souligner les moqueries et l'incompréhension dont il fut l'objet.

Tout se passe, en effet, comme si une poignée d'artistes isolés mais courageux, stimulés peut-être par les recherches de leurs prédécesseurs et par quelques amis, opposaient leur propre vision à celle de tous les pouvoirs artistiques, politiques et économiques que la société contemporaine peut réunir contre eux. Puis, on ne sait pas trop pourquoi ni trop comment, la société finit par s'y faire, voire par s'y complaire. Et le processus recommence. Les avant-gardes d'hier deviennent les maîtres d'aujourd'hui et une nouvelle vague de peintres avant-gardistes surgit pour les contester. Bref, ce sont les avant-gardes qui trainent la société à leur remorque et leurs agissements se confondent avec le mouvement de l'histoire tout court.

Voilà, en raccourci, la manière dont on a voulu, jusqu'à tout récemment du moins, caractériser les rapports entre les artistes et leur époque. Depuis une vingtaine d'années cependant, cette vision est remise en question sous divers aspects, surtout dans le but de revaloriser d'autres artistes jugés dignes d'intérêt.¹ Mais même si on commence à y apporter des nuances, l'idée d'une vie artistique structurée par l'opposition fondamentale entre avant-gardes et pouvoirs reste largement intacte.²

Et pourtant, au cours des pages qui vont suivre, nous allons soutenir qu'une telle vision des choses, non seulement se conforme difficilement aux faits mais surtout qu'elle fait obstacle à notre compréhension des rapports entre l'artiste

et son époque. Certes, nous ne prétendrons pas que les rapports entre les pouvoirs en place et les artistes que l'on reconnaît aujourd'hui comme les grands innovateurs de cette période ont toujours été dépourvus d'hostilité. Seulement, nous soutiendrons que cette hostilité en elle-même n'explique rien et surtout, elle ne rend pas bien compte du caractère complexe des liens qui rattachent l'artiste à la société dans laquelle il vit.

Soulignons d'abord que tous les artistes ont pu être la cible de critiques acerbes ou d'une incompréhension radicale: rien n'est plus facile que de constater combien les artistes ont été victimes de l'hostilité de leur époque. On a déjà souligné comment Jean-Léon Gérôme, membre de l'Académie et professeur à l'École des Beaux-Arts à l'âge de 40 ans, a été l'objet d'injures cruelles et injustes, et c'est sans doute vrai.³

Remarquons ensuite que les camps n'étaient pas aussi tranchés qu'on a l'habitude de le croire. Le doyen de l'Académie mène la scission contre le Salon qui est censé être à la solde de l'Académie; les critiques d'art hostiles aux impressionnistes les appuient contre leurs amis dans leur décision de faire des expositions en dehors du Salon; les partisans de l'art "anecdotique" luttent pour la création d'un Salon des Indépendants à côté des néo-impressionnistes pendant que Monet, Pissarro, Renoir et Morisot boycottent les "Indépendants" afin de partager la cime avec les académiciens chez les marchands chics. Et

pendant ce temps-là, la "bourgeoisie", française comme américaine, achète et conspue Bouguereau et Monet avec un égal bonheur.

Mais trêve d'anecdotes! Ni l'accumulation d'exemples d'injustices, ni les disputes sur le tracé et la hauteur de la clôture qui sépare les deux camps ne sauraient remplacer une réflexion sur les rapports entre les artistes et le pouvoir. Or c'est bien cette réflexion-là qui nous intéresse ici.

La vision d'une vie artistique polarisée autour de l'affrontement entre avant-gardes et pouvoirs n'est pas acceptable pour deux raisons. D'abord parce qu'elle vise surtout à légitimer un choix esthétique préalablement établi plutôt qu'à rendre compte d'une réalité sociale, ensuite parce qu'elle procède d'un raisonnement tautologique.

En effet, dans l'ensemble, les histoires de l'art portant sur cette période empruntent aux artistes auxquels elles s'intéressent la vision qu'ils avaient d'eux-mêmes pour raconter ce qui s'est passé. Or cette vision ne sert pas tant à nous informer ou à nous aider à comprendre la réalité du pouvoir dans la vie artistique de l'époque qu'à légitimer et à valoriser l'art que l'on veut bien baptiser "avant-garde".⁴ Certes, une analyse de ces rapports ne saurait négliger la perception qu'en avaient les artistes mais il s'agit là d'une donnée subjective qui doit être comprise dans le contexte des luttes de reconnaissance sociale et

qui ne saurait, en tout état de cause, être proposée comme une représentation objective de ces rapports.⁵ Que cette représentation soit "vraie", on ne saurait en douter; qu'elle recouvre toute la vérité, voilà qui reste à voir.

Ainsi, cette vision des choses est idéologique. Elle est aussi, du même coup, tautologique. Est considéré comme d'avant-garde tout art qui impose de nouvelles définitions de l'art. Mais une nouvelle définition ne s'impose que dans la mesure où elle est reconnue comme telle. L'opposition aux pouvoirs établis et l'innovation esthétique ne deviennent d'avant-garde que lorsqu'elles sont confirmées, a posteriori, par les instances de reconnaissance sociale. Comment dès lors affirmer que ce sont les avant-gardes qui font l'histoire alors qu'au contraire tout semble indiquer que c'est l'histoire (ou la lecture que l'on veut bien en faire) qui fait les avant-gardes?⁶

Mais si l'on ne peut plus poser comme point de départ que la vie artistique est polarisée autour d'une lutte à finir entre avant-gardes et pouvoirs, comment convient-il de réfléchir à la question? Il nous a paru utile de l'aborder ici sous l'angle des rapports entre les artistes et les instances de reconnaissance sociale et de légitimation de l'art. Il s'agit donc de comprendre, d'une part, comment les artistes luttaient pour établir et maintenir leur réputation et, d'autre part, peut-être par dessus tout, comment fonctionnaient les instances de reconnaissance sociale (le Salon, les critiques, les marchands, etc.) Pas plus que les

artistes, ces institutions ne sont des blocs monolithiques qui tranchent de façon catégorique entre le légitime et l'irrecevable. Elles sont traversées des mêmes luttes; les critiques et les marchands, par exemple, cherchent eux aussi à établir et à maintenir leur réputation. Le jury du Salon pour sa part, entretient des rapports complexes de concurrence et d'alliance par rapport aux instances gouvernementales et au marché de l'art.

Axer ainsi nos recherches sur le rapport entre les instances de reconnaissance sociale et les artistes ne présuppose pas, est-il besoin de le préciser, que tous les artistes sont "carriéristes" au sens étroit du terme. On ne doute pas qu'il soit parfois nécessaire à un artiste d'oublier qu'il est en concurrence avec d'autres artistes et de refuser des voies de promotion "faciles". On comprendrait mal ces refus cependant, en dehors des rapports entre les artistes et ces institutions. Au contraire, c'est précisément en raison des "compromis" qu'ils refusent de faire que nous sommes mieux en mesure de comprendre ces rapports.

Nous nous sommes volontairement gardés ici de prendre, comme point de départ, les épineux débats épistémologiques qui entourent ces questions. Divers auteurs ont posé des jalons précieux dans ce domaine mais la réflexion risque de tourner court si elle n'est pas alimentée par un travail proprement historique. Pierre Bourdieu notamment, a traité ces questions de façon théorique et d'une manière fort intéressante dans ses travaux sur le champ artistique.⁷ Charles

Harrison et d'autres, travaillant dans une toute autre perspective, ont formulé des observations fort pertinentes pour cette recherche, en particulier dans leur discussion de ce qu'ils appellent le "syndrome trobriandais"⁸ Pierre Vaisse, pour sa part, expose de façon plus polémique le dilemme actuel que connaissent les chercheurs:

Ce n'est pas des prétentions [à penser l'histoire de l'art] que peut naître un renouvellement ou une remise en question de quoi que ce soit, mais d'une information neuve qui nous force à voir autre chose.⁹

La réflexion théorique et la recherche empirique doivent aller de pair, bien entendu. A plus forte raison, lorsque l'état des connaissances dans un domaine est rudimentaire. Dans le cas présent, il nous a paru essentiel de faire de la réflexion théorique un objet de la recherche au même titre que les informations factuelles qui peuvent la confirmer ou l'infirmer. Certes, nous n'avons pas commencé à lire les documents de l'époque sans questions préalables mais elles ont été continuellement reconstruites, précisées, et reformulées au fur et à mesure que nos lectures ont progressé. Comment, en effet, réfléchir sur la notion des "luttres pour le monopole du pouvoir de consécration" dont parle Bourdieu si l'on ne connaît rien, ou à peu près, des modalités et des lieux concrets de ces luttres pendant la période dont nous parlons ici?

Un travail de recherche avant tout historique à effectuer, donc, et un travail

énorme. En effet, on ne peut guère comprendre les rapports entre les artistes et les instances de reconnaissance sociale sans se faire une certaine idée de la structure du pouvoir dans la vie artistique à la fois en tant que secteur relativement autonome (avec ses hiérarchies de critiques, de marchands, de lieux d'exposition, etc.) et dans ses rapports avec les autres pouvoirs de la société (économiques, politiques, culturels, etc.). Vaste programme(!) qu'il serait illusoire, à ce stade-ci, d'attaquer de front. En effet, le postulat des avant-gardes a marqué à ce point la recherche dans ce domaine que dès qu'on veut analyser le fonctionnement de l'une ou l'autre des institutions de la vie artistique (les sociétés artistiques par exemple ou les critiques, pour ne pas mentionner le Salon ou la direction des beaux-arts), l'on se trouve propulsé dans un monde inconnu dont les représentants, même parmi les plus importants à l'époque, ont été depuis longtemps oubliés.¹⁰

Nous avons choisi ici de suivre ces luttes pour la reconnaissance sociale à travers l'évolution du rapport entre le Salon et les expositions privées, en France, à partir du début des années 1860 jusqu'à la première guerre mondiale. En effet, le Salon domine encore massivement toute autre forme d'exposition d'art en France, non seulement par son importance matérielle (nombre d'envois, mise en scène fastueuse, accueil critique et populaire) mais parce qu'il jouit encore à l'époque du prestige d'un haut lieu de réussite artistique, contrairement à la

plupart des autres manifestations artistiques qui sont perçues comme "commerciales" certes légitimes, mais d'un ordre essentiellement inférieur.

Cependant, cette distinction entre exposition de prestige et exposition de commerce est de plus en plus démentie par la réalité du Salon. C'est au début des années 1860 que des idées qui sont dans l'air depuis un certain temps en vue de décharger, un tant soit peu, le Salon des énormes pressions contradictoires qu'il subit, connaîtront un commencement de réalisation. Ces tentatives, peu analysées jusqu'ici, recèlent en germe tous les enjeux qui vont travailler et transformer le Salon au cours des années suivantes.

Enfin, c'est au début des années 1860 que ceux que l'on identifie comme les impressionnistes commencent à envoyer leurs tableaux au Salon. Comme on le verra plus loin, l'itinéraire, les itinéraires plutôt, des impressionnistes ne marquent pas un tournant majeur ni dans l'histoire du Salon ni dans l'histoire des expositions hors du Salon; nous espérons toutefois que notre analyse de l'organisation générale de la vie artistique à cette époque pourra jeter un nouvel éclairage sur les efforts qu'ils ont déployés pour se faire connaître.

Une cinquantaine d'années plus tard, en 1914, la configuration des expositions d'art à Paris est méconnaissable. Ce n'est plus un seul, mais bien quatre Salons qui marquent les nouvelles saisons artistiques, sans compter les nombreux

petits Salons (une vingtaine) qu'organisent les sociétés artistiques et les entrepreneurs de toutes sortes. Sans compter surtout les quelques 300 expositions dans les galeries!

Plus important encore, cette évolution quantitative est, on le devine déjà, l'expression d'une restructuration qualitative du pouvoir dans la vie artistique. Aucun des Salons, en 1914, ne représente le sommet de la réussite artistique. D'ailleurs, la notion même de sommet unique n'existe plus. Chacun des Salons constitue à sa manière bien plus un moyen de lancer une carrière que de la couronner. Les luttes pour établir une réputation se font donc dans un contexte radicalement transformé dont l'enjeu n'est plus le Salon mais bien davantage la concurrence effrénée entre groupes d'artistes, les uns plus "d'avant-garde" que les autres, ayant pour but la conquête de positions avantageuses dans les nouvelles voies de reconnaissance sociale. Bref, au cours du demi-siècle qui précède la première guerre mondiale, on assiste à une restructuration majeure des moyens de promotion artistique.

Les grandes lignes de cette évolution font l'objet d'un consensus large. On serait passé d'un "système" artistique fondé sur le pouvoir de l'Académie à un autre système fondé sur les pouvoirs des marchands et des critiques.¹¹ Il reste que l'on n'a peut-être pas suffisamment réfléchi sur les modalités concrètes de cette transition. Opposés en théorie, ces deux systèmes ne recoupent pourtant pas,

en pratique, des oppositions institutionnelles mais correspondent plutôt à des "logiques" contradictoires qui traversent toutes les institutions de la vie artistique, tant à l'Académie que chez les marchands. Vus de cette façon, les affrontements significatifs se déplacent et nous obligent à repenser le rapport entre les artistes et le pouvoir. C'est sous cet angle que nous avons cherché à analyser l'évolution du Salon et les expositions privées.

Une précision importante cependant: une analyse des expositions n'épuise pas, loin de là, la question des instances de reconnaissance sociale. En effet, elles ne représentent qu'une partie d'un processus qui implique des critiques d'art, des collectionneurs et des marchands auxquels on pourrait tout aussi bien consacrer des études spécifiques. En même temps, cependant, elles constituent un choix stratégique dans ce sens qu'elles reflètent, toujours partiellement mais toujours de façon significative, la structure de la vie artistique dans son ensemble. La démarche adoptée ici cherche à analyser les expositions en tant qu'enjeux, c'est-à-dire en tant qu'elles mettent "en action" divers acteurs de la vie artistique.

Trois types d'interrogations ont guidé nos recherches. Il s'agit, en premier lieu, d'examiner les types de soutien social qui ont présidé à l'organisation des expositions. Peut-on oublier, en effet, que ce que l'on voit n'est pas sans rapport avec qui nous le fait voir? On cherchera donc, à travers une analyse de l'identité

sociale de ceux qui organisent les expositions à comprendre la place qu'elles occupent dans la structure de la vie artistique. Les indices sont nombreux et fort révélateurs: des membres honoraires aux donateurs d'oeuvres, des marchands voire même des critiques d'art qui prêtent leur concours à l'organisation d'une exposition, nous pouvons nous faire une idée de l'importance relative de l'événement en question.

Deuxièmement, nous examinerons la participation des artistes. Il s'agit ici d'une deuxième façon de cerner la place de l'exposition, saisie cette fois sous l'angle des trajectoires des artistes. A ce titre, il faut chercher à identifier non seulement qui y participe mais, ce qui est encore plus significatif, qui n'y participe pas ou qui n'y participe plus. Les tendances les plus significatives de cette période sont souvent révélées par ces "migrations" d'artistes d'un type d'institution à une autre.

Enfin, troisième type d'interrogation: la résonance sociale de l'exposition. A travers une analyse des comptes rendus de ces expositions, nous chercherons la confirmation des indices déjà repérés. Lus de cette façon, en tant qu'ils expriment des rapports de force dans la vie artistique, les comptes rendus des expositions se révèlent comme une mine incroyablement riche de renseignements.

Les sources d'information pour une telle étude sont nombreuses mais doivent être interprétées avec une extrême prudence. Les catalogues des expositions sont sans doute les plus fiables de ces sources, mais à première vue les plus rébarbatives. On y retrouve non seulement les listes des artistes et les titres des tableaux mais très souvent les règlements de l'exposition et les personnalités qui ont prêté leur concours à l'organisation. Les dictionnaires biographiques fournissent un complément d'information indispensable, surtout lorsqu'on essaie de saisir le sens des mouvements d'ensemble ou d'identifier la position de divers collaborateurs à l'exposition dont il est question. La troisième source est à la fois la plus riche et la plus difficile à trafter: les comptes rendus des expositions dans les journaux et les publications de l'époque. Il ne s'agit pas ici de les lire pour leurs conceptions esthétiques mais pour les informations factuelles qu'ils contiennent sur la disposition des oeuvres, sur les invités présents au vernissage, mais aussi, très souvent, pour les bribes d'histoire de l'institution qu'ils nous livrent. Enfin, nous aurons souvent recours aux biographies, mémoires, et monographies sur les divers personnages (artistes, marchands, critiques, collectionneurs etc.) qui ont peuplé cette histoire. Tout comme pour les comptes rendus critiques, il s'agit d'utiliser les informations ainsi glanées avec toutes les précautions qui s'imposent à l'analyse critique des témoignages. Les passions furent souvent telles, les enjeux perçus à ce point importants, que les "erreurs", les omissions, les exagérations des faits dans ces types de sources d'information sont nombreuses. Il n'empêche que la comparai-

son et la confrontation de ces témoignages nous permet de présenter une version crédible des événements ou du moins de mieux cerner des hypothèses valables.

Après avoir choisi de circonscrire cette étude à l'évolution du rapport entre le Salon et les expositions privées, il importe de préciser une deuxième limite importante. En effet, même si tout indique que l'évolution générale que connaissent les institutions artistiques pendant cette période est un phénomène international, nous n'étudierons ici que la situation en France.

C'est là une décision qui peut paraître arbitraire et qui ne saurait être pleinement justifiée par le seul fait que pendant la plus grande partie de cette période, Paris constituait la métropole de l'art européen. En fait, une telle restriction tient avant tout à des considérations d'ordre matériel. Les modalités précises selon lesquelles cette transition eut lieu sont forcément particulières à chaque pays. Le sens de la démarche retenue ici exige une connaissance approfondie des institutions artistiques, de leur place dans la société, de leur histoire, de leur évolution, sans mentionner les clivages sociaux, politiques ou religieux qui peuvent en partie expliquer des alliances ou des ruptures. Or, même en France, qui a été l'objet de plus d'études qu'ailleurs, les analyses des institutions de la vie artistique font cruellement défaut. L'ampleur du travail nécessaire pour déchiffrer et analyser ces réalités, pour dégager les traits principaux de la situation et pour identifier les dynamiques essentielles, nous a rapidement

convaincu qu'une analyse approfondie de la situation dans un pays était infiniment préférable à une analyse plus superficielle de la situation dans plusieurs pays.

Un dernier mot sur les intentions d'un tel projet. On espère qu'il sera perçu comme complémentaire aux préoccupations centrales de l'histoire de l'art plutôt qu'opposé à celles-ci. Que l'on ne se méprenne donc pas: il n'y a pas de motifs cachés à l'origine de cet ouvrage; nous ne proposons pas une interprétation des oeuvres mais une histoire de la vie artistique et il va sans dire que nous n'entendons pas réduire celle-là à une simple expression de celle-ci.

Si un fait artistique (l'innovation dans la définition de l'art) présuppose toujours un fait social (sa reconnaissance comme valeur) il est tout aussi évident que ces deux ordres de faits ne se confondent pas. On ne peut parler du traitement cubiste de l'espace que parce qu'il s'est incarné dans des oeuvres ayant une certaine valeur artistique reconnue. Il serait ridicule de conclure pour autant que cette reconnaissance "explique" ou "révèle le sens" d'un tel traitement de l'espace. Notre objectif ici est de rendre compte des institutions qui accordent ou confirment la reconnaissance sociale aux artistes comme aux oeuvres afin de mieux comprendre le rapport entre les artistes et leur époque. C'est un tout autre propos, et complètement étranger à nos préoccupations, de prétendre que

ces oeuvres sont "produites" par ces institutions ou en constituent l'expression privilégiée.

De ce qui précède, il doit être tout aussi clair que ces précisions s'appliquent autant aux interprétations sociales de l'oeuvre d'art qu'aux lectures plus "formalistes". Puisque nos préoccupations portent sur les artistes et non pas sur leurs oeuvres, nous n'aurons rien à dire sur le rapport entre les oeuvres et leur époque. Les liens entre les artistes et leurs oeuvres, personne ne le niera, sont complexes. Si on s'en tient à une délimitation stricte de la portée des arguments présentés ici, ce n'est pas tant par admiration sacrée pour les oeuvres (comme si l'on voulait à tout prix les protéger d'une contamination sociale) mais pour mieux interroger le social. Que l'on puisse trouver dans les oeuvres des expressions esthétisées des rapports entre les classes sociales ou entre les sexes nous semble indiscutable en principe et parfois fascinant dans des cas particuliers, tout comme d'ailleurs d'autres approches (sémiologiques, psychanalytiques, etc.). Mais avant de pouvoir discourir sur la signification sociale de telle ou telle caractéristique de l'art d'avant-garde, il faudrait se demander à quelle réalité sociale nos catégories correspondent et en premier lieu la catégorie même d'avant-garde.

La perspective adoptée ici cherche à élargir le champ de réflexion sur ces questions en refusant de braquer toute l'attention sur les rapports antagonistes

entre les artistes et leur époque afin de mieux comprendre ce qui les lie à elle.
On espère ainsi redécouvrir une des "fréquences" sur lesquelles on peut écouter
ce dialogue incessant entre créativité et histoire.

CHAPITRE 1

PLACE ET POUVOIR DU SALON: 1860-1880

On ne saurait réfléchir sur les rapports entre les artistes et les institutions de la vie artistique sans comprendre cette immense "Exposition annuelle des artistes vivants" qui s'ouvrait au mois de mai à chaque année dans le Palais de l'Industrie sur les Champs-Élysées.¹² On a peine à imaginer aujourd'hui des manifestations de cette ampleur. En 1861, par exemple, les artistes ont soumis au jury du Salon plus de 7 000 ouvrages (tous médiums confondus: tableaux, sculptures, dessins, etc...) et plus de 4 000 ont été reçus. En tout, 1 751 artistes sont représentés au Salon cette année.¹³ Il suscite un intérêt de la part du public et de la presse qui ne se comparerait aujourd'hui qu'à celui qu'on porte aux manifestations sportives. Plus qu'un demi-million de visiteurs au cours des six semaines que dure cette exposition, près de 25 000 par jour lorsque l'entrée est gratuite.¹⁴ Avant même l'ouverture du Salon, les chroniqueurs font le tour des ateliers dans le but de glaner des "primeurs" sur les envois des artistes célèbres. Des dizaines de journaux publient de longs commentaires hebdomadaires

pendant toute la durée du Salon et parfois même bien après. Très souvent aussi, ces chroniques sont réunies et publiées sous forme de livre de deux à trois cents pages.

Et pourtant, cette manifestation artistique qui mobilisait tant de passions, des artistes comme du public, a fait l'objet de peu de réflexions sérieuses jusqu'ici.¹⁵ Peut-être ce silence n'a d'autre signification que le sentiment que sa cause a déjà été entendue ... et perdue. En effet, le Salon est censé avoir exercé une double dictature dans la vie artistique: sur les conceptions esthétiques d'abord, sur les carrières des artistes ensuite. La plupart du temps d'ailleurs, on n'y voit qu'un seul et même pouvoir dirigé contre tous les "vrais" artistes de l'époque. C'est ainsi qu'on juxtapose très souvent, comme s'il s'agissait d'un phénomène unique, une dénonciation du pouvoir esthétique et du pouvoir économique du Salon:

Les vingt années de combat que livrèrent les impressionnistes entre 1863 et 1883 furent entièrement dominées par la dictature sectaire, mesquine et incohérente que faisait peser sur les arts le salon ou, plus précisément, son jury. Forteresse de la médiocrité, dénoncée par Ingres, Delacroix, Courbet, le salon était, hélas! pour les artistes, durant la plus grande partie du XIX^e siècle, le seul lieu où ils pouvaient exposer, c'est-à-dire se faire connaître des amateurs et vendre leurs oeuvres. Là s'établissaient les réputations, naissaient ou se consolidaient les fortunes selon la répartition des récompenses et des médailles.¹⁶

A quoi bon alors s'intéresser au Salon? Il n'y aurait rien d'intéressant à apprendre d'une analyse en profondeur du Salon puisque l'on sait déjà l'essentiel. Il s'opposait coûte que coûte aux artistes de valeur. Et pourtant, à force d'opposer le Salon tout puissant aux artistes tous talentueux, on s'interdit de comprendre les réalités du pouvoir dans la vie artistique car le Salon n'exerçait un monopole ni sur les conceptions esthétiques, ni sur les carrières des artistes. Avec une telle vision manichéenne, on ne comprendra rien aux efforts des artistes à se faire connaître ni aux obstacles qu'ils ont rencontrés.

Nous verrons au cours de ce chapitre que le Salon, loin d'exercer une dictature sur la vie artistique ne constitue qu'un élément d'un processus plus large de reconnaissance sociale des artistes, processus qui le transforme bien plus qu'il n'est dirigé par lui. On ne saurait donc comprendre la place et le pouvoir de cette institution sans la situer par rapport aux autres instances de pouvoir dans la vie artistique.

Perspectives sur l'évolution du Salon

On a coutume de présenter l'évolution des institutions artistiques au cours de la dernière moitié du dix-neuvième siècle en termes du développement des expositions indépendantes et du déclin du Salon. C'est ainsi que l'on insistera sur le monopole qu'exerce le Salon dans les rapports entre les artistes et le public

encore au cours des années 1860. Le Salon des Refusés en 1863, les expositions impressionnistes dans les années 1870, constitueraient les événements marquants qui ont brisé ce monopole et annoncé une ère de liberté que permet la multiplicité des expositions de peinture.

De surcroît, ce processus aurait été le fruit d'une révolte de la part des artistes "indépendants", qui, excédés des injustices à leur égard de la part de l'Académie, de l'administration des beaux-arts ou du Salon, se résolurent à faire appel directement au public. Autrement dit, l'histoire institutionnelle de la vie artistique se confondrait avec les luttes qu'ont menées d'abord Courbet, ensuite Manet et surtout les impressionnistes. Présentée de cette façon, l'évolution atteint son point culminant en 1884, avec la création d'un Salon des Indépendants dont la devise était "Ni jury, ni récompenses". La suite ne serait que la conséquence inéluctable de cette victoire décisive. Les expositions indépendantes se multiplient et le Salon, déjà affaibli par la création du Salon des Indépendants en 1884, se serait tout simplement décomposé sous l'effet d'une série de scissions sans intérêt pour l'histoire de la création artistique:¹⁷ le Salon National des Beaux-Arts en 1890 et enfin, le Salon d'Automne en 1903.

Cependant, cette vision "héroïque" de l'évolution des institutions de la vie artistique a été troublée lorsqu'on a commencé à insister sur la nécessité de distinguer entre l'évolution des institutions et l'évolution esthétique propre-

ment dite. Les travaux de Pierre Vaisse notamment, soutiennent que la restructuration du pouvoir dans la vie artistique serait sans rapport avec les styles esthétiques qui se sont succédés.¹⁸ Si les impressionnistes, par exemple, ont connu des difficultés au Salon, celles-ci ne furent pas essentiellement différentes de celles rencontrées par tous les artistes qui souffraient des rigueurs du jury et ce, quelles que soient leurs conceptions artistiques.

C'est ainsi que Vaisse s'est attaché à démontrer que les dates qui étaient censées marquer les événements décisifs de cette histoire (le Salon des Refusés en 1863, les expositions des impressionnistes au cours des années 1870, la création du Salon des Indépendants en 1884) constituaient, en fait, trois phénomènes d'ordre différent, sans grand rapport entre eux.¹⁹ Il voit, au contraire, le développement des expositions indépendantes comme un mouvement historique auquel participent toutes les tendances de l'art, dont les impressionnistes, bien sûr. Mais ces derniers ne marquent ni le début, ni même un moment privilégié de cette évolution.²⁰

De la même façon, le déclin du Salon n'aurait rien à voir avec la contestation dont il faisait l'objet de la part des "indépendants": "Les Salons se condamnaient d'eux-mêmes, par leur démesure et par l'impossible conciliation qu'ils tentaient entre des exigences inconciliables."²¹ Loin d'être miné par des éléments contestataires, le Salon aurait reçu le coup de grâce, en 1890, lors d'une scission

élitiste. Ce sont des artistes renommés (et non des refusés) qui ont fui la cohue de la plèbe désormais installée dans un Salon trop démocratique.

Mais si les recherches de Vaisse nous mettent en garde contre des raccourcis trop faciles, il reste que sa contribution, pour essentielle qu'elle soit, est surtout "négative": "... (L')évolution qui s'est produite dans le dernier tiers du XIX^e siècle n'est pas liée à une tendance privilégiée de la peinture française."²²

Mais alors à quoi est-elle liée? Pour l'essentiel, on s'appuie encore aujourd'hui sur les travaux des pionniers modernes de la recherche sur les institutions artistiques françaises, à savoir la thèse de Cynthia et Harrison White sur la transition entre un "système" dominé par l'Académie et un système dominé par les marchands et les critiques.²³ Or, tout en apportant une contribution essentielle à notre compréhension de la situation, leur analyse reste très floue quant au processus de transition entre ces deux "systèmes". S'ils n'ont aucune difficulté à établir la prédominance de l'Académie au début du XIX^e siècle et l'importance des marchands et critiques à la fin, une ambiguïté fondamentale traverse cette recherche quant à la nature de l'opposition qu'il faut voir entre l'Académie et les "marchands/critiques". En effet, on comprend mal, à première vue, sur quoi serait basé cet antagonisme lorsqu'on constate que les galeries les plus importantes sont remplies précisément des toiles de ces mêmes membres de l'Académie et que les critiques les plus influents leur sont généralement

favorables. D'ailleurs, cette prétendue opposition entre l'Académie, qui fonde son pouvoir sur le Salon, et les marchands/critiques, qui agissent à travers les expositions privées, paraît d'autant plus curieuse lorsqu'on constate que ce sont précisément les artistes les plus renommés, consacrés par le Salon, y compris plusieurs membres de l'Académie qui, les premiers, au cours des années 1860 et encore plus pendant les années 1870, auront recours à des expositions privées ... et restent très souvent à l'écart du Salon! A titre d'exemple, on ne compte qu'un seul des quatorze membres de la section de la peinture de l'Académie qui expose au Salon de 1861, et il y en a rarement plus de quatre. (Voir Annexe III) Bref, si ce sont les marchands et les critiques qui "gèrent" dorénavant la valeur artistique, pourquoi les plus puissants d'entre eux sont-ils systématiquement liés aux artistes du passé? Les récits portant sur cette époque sont, en effet, unanimes à souligner que ce sont les marchands et les critiques, isolés, courageux, marginaux même qui soutiennent les nouveaux développements en art. Alors comment comprendre l'évolution d'un "système marchands-critiques" où les éléments dominants s'allient avec le système qu'il s'agit de remplacer et se font imposer une évolution par les éléments les plus faibles?

De toute évidence, l'opposition entre l'Académie et les marchands ne recoupe pas une opposition institutionnelle entre le Salon et les expositions indépendantes. Contrairement à ce que l'on a coutume de penser, le Salon n'est pas à la solde de l'Académie jusqu'au moment où son monopole est brisé par l'action

des marchands à travers les expositions dans les galeries. Il est d'abord et avant tout le terrain sur lequel s'affrontent deux logiques: celle du maintien des réputations existantes et celle de la reconnaissance de réputations nouvelles. L'action des critiques et des marchands ne s'oppose pas aux artistes de l'Académie, tant s'en faut! Mais elle s'attaque progressivement à leurs prérogatives au niveau de la reconnaissance sociale des nouveaux artistes. C'est ainsi que nous soutiendrons ici que la transformation des moyens de promotion sociale des artistes se fait à travers la lutte entre artistes consacrés et artistes dont la réputation reste à faire. Or cette lutte se déroule dans un premier temps au sein même du Salon et c'est sous cet angle que nous chercherons à comprendre l'évolution du Salon.

L'enjeu du Salon

Commençons d'abord par caractériser les forces en présence. L'histoire de cette période est si souvent écrite en termes d'une opposition manichéenne entre les "indépendants" et tous les autres acteurs de la vie artistique que l'on n'arrive plus très bien à distinguer ce qui relève du jury du Salon, de l'Académie, du gouvernement ou de l'administration des beaux-arts.

Formellement, l'organisation du Salon relève de l'État, c'est-à-dire, avant tout d'un de ses rouages administratifs, le bureau (ou la "direction", selon les

époques) des beaux-arts. Celui-ci est rattaché sous les divers régimes depuis Louis-Philippe au ministère de l'Intérieur, puis en 1863 au ministère de la maison de l'Empereur, puis enfin, lors de l'avènement de la Troisième République, au ministère de l'Instruction publique. C'est l'administration qui fixe les règlements du Salon, notamment au sujet de la composition du jury, de la limitation du nombre d'envois, du nombre et du type de médailles à discerner et ainsi de suite. Le gouvernement, que ce soit par le chef de l'État, le ministre responsable, ou les députés, n'intervient pas à ce niveau. Sans entrer dans les détails sur la question de l'autonomie de l'administration par rapport au gouvernement en ce qui concerne la gestion du Salon, on peut affirmer que, règle générale, les propositions de l'administration sont entérinées par le gouvernement. D'ailleurs, les ministres responsables se succèdent rapidement, restant rarement en place plus qu'un an ou deux, alors que le fonctionnaire responsable de l'organisation du Salon, Philippe de Chennevières, est au poste de 1852 à 1869, avant d'être nommé directeur des beaux-arts de 1874 à 1879.²⁴

De toute évidence, le gouvernement, tant sous Napoléon III que sous la République, a comme premier souci que la "communauté artistique" dans son ensemble soit la moins mécontente possible du fonctionnement du Salon. C'est d'ailleurs dans ce sens qu'il faut interpréter le geste de Napoléon III lorsqu'il annonce l'ouverture d'un Salon des Refusés en 1863. C'est dans ce sens aussi qu'il faut voir la résistance passive du ministre responsable de ce dossier lorsque

Chennevières propose, en 1869, une réforme radicale qui aurait eu pour effet de confier la responsabilité du Salon aux artistes. Devant les controverses que cette idée suscite, chez les artistes eux-mêmes, le ministre juge bon de renvoyer la réforme dans le labyrinthe des comités d'études.²⁵

Bref, en ce qui concerne le fonctionnement du Salon, le rôle du gouvernement est limité. Sans doute pourrait-on relever ici et là, au fil des années, des exemples de pressions discrètes exercées auprès du jury par tel député ou tel ministre mais ce genre d'incident ne modifie en rien les caractéristiques principales du Salon.

La politique artistique du gouvernement, si tant est qu'il en ait eu une, dépasse de très loin la question de la réglementation du Salon pour englober la question des acquisitions (effectuées à la fois par l'administration et, sous Louis-Philippe et Napoléon III, par la Ccur) et des commissions (l'art monumental, les copies, la décoration des bâtiments publics et des églises, etc...). La question du rôle global du gouvernement dans la vie des arts commence à faire l'objet de recherches et de controverses auxquelles nous ne pouvons faire référence ici.²⁶

Il suffit de souligner qu'en ce qui concerne le Salon, il n'y a personne, ni au gouvernement ni dans l'administration, qui prétende que cette manifestation doive être réservée à un seul type d'art (historique ou religieux), encore moins à une seule esthétique (classique, romantique ou réaliste). La place pour du

paysage, du portrait et de la peinture de genre est depuis longtemps acquise et si débat il y a encore, il ne porte pas sur la présence d'un "art de commerce" au Salon mais sur les façons de soutenir des traditions artistiques auxquelles le marché ne saurait toujours répondre.²⁷ Encore faut-il souligner que si les autorités sont favorablement disposées à soutenir financièrement un "grand" art, cette politique rencontre peu d'opposition puisqu'elle n'est pas incompatible avec un soutien à d'autres types d'art. Les paysagistes comme Charles Daubigny et Théodore Rousseau, régulièrement refusés au Salon sous la Monarchie, sont couverts d'honneurs par Napoléon III. On sait d'ailleurs l'intérêt que portait le gouvernement aux rapports possibles entre les beaux-arts et l'industrie.²⁸

Les seules indications que nous possédons sur le rôle des achats et des commissions du gouvernement dans le processus de reconnaissance sociale semblent aller dans le sens d'un renforcement des réputations d'artistes déjà largement soutenus, ce qui aurait comme conséquence d'affaiblir l'emprise des artistes de l'Académie sur les réputations. Telle est du moins la thèse d'Albert Boime sur les artistes du "juste milieu" sous la Monarchie de Juillet.²⁹ Un observateur contemporain, dans son analyse du jury du Salon en 1847, arrive à une conclusion semblable:

La plupart des membres qui le composent [le jury] supportent impatiemment les commandes et les travaux que l'on donne aux peintres actuels et la publicité qui rejaillit sur eux à leur détriment.³⁰

Le rôle de l'administration dans les affaires du Salon (en dehors du gouvernement en place et de la Cour) est également difficile à cerner avec précision. Formellement, elle a tous les pouvoirs qu'elle délègue à l'Académie avant 1848. Après cette date, elle nomme un certain nombre de membres du jury. On peut supposer qu'elle s'est servie de cette représentation pour faire une place aux artistes qu'elle prisait, tout comme les autres membres du jury. Avait-elle à "imposer" des artistes? Manifestait-elle des goûts sensiblement différents des artistes du jury? On peut imaginer, tout comme pour les achats et les commissions, qu'elle est plus sensible à l'évolution du goût du public mais ce qui est clair, c'est que la marge de manoeuvre de l'administration est limitée par deux facteurs que l'on avait coutume de poser en termes des intérêts de l'art et des intérêts des artistes.

Cela peut paraître naïf d'analyser la situation dans ces termes mais la question est cruciale pour comprendre la réalité du Salon. En effet, celui-ci est, depuis le XVIII^e siècle, la plus prestigieuse exposition d'artistes vivants en Europe. En tant que tel, il contribue à la gloire du pays, ce qui n'est pas sans intéresser les régimes en place. Parmi les artistes qui y exposent, on retrouve donc les plus grands maîtres de l'heure -- non seulement de la France d'ailleurs, mais de l'Europe entière. Au delà des préférences des individus chargés de s'occuper des acquisitions et des commissions, un gouvernement ne peut que "gérer les rapports de force" en suivant les différents goûts du jour selon un éclectisme qui

n'a rien de philosophique mais qui vise avant tout à mécontenter le moins de monde possible.

Bref, "l'intérêt pour l'art" qu'affiche un gouvernement exige la présence des grands artistes. Par contre, il n'était pas question de réserver le Salon uniquement à l'élite. Cette question a déjà été tranchée, une fois pour toutes, lors de la Révolution lorsque l'Assemblée nationale a décrété, en 1791, que le Salon serait dorénavant ouvert à tous les artistes de talent, et non plus seulement aux membres de l'Académie, comme cela se faisait sous l'ancien régime.³¹ Le seul débat qui persiste, pendant tout le siècle d'ailleurs, avant et après le retrait de l'État du dossier, c'est la place relative qu'il faut réserver à l'art (lire: l'art de prestige, l'art des grands artistes consacrés) et aux artistes (lire: la possibilité pour les jeunes et moins jeunes de se faire connaître et d'établir leur réputation).

En effet, trop privilégier les artistes déjà consacrés, revenait à couper le Salon des forces vives de la communauté artistique et donc à susciter, tant chez les amateurs et les critiques que chez les artistes eux-mêmes, un tollé de protestations. Trop ouvrir les vannes du jury, c'était transformer une exposition de prestige en une foire aux tableaux, un "bazar". Or, non seulement une telle situation ne convenait-elle pas aux artistes consacrés, elle ne pouvait pas être plus néfaste pour les artistes en quête d'établir leur réputation. De quelle gloire pourrait-on s'auréoler en ayant exposé dans un Salon où tout le monde est

admis? On ne saurait être surpris, dès lors, que les clameurs de la foule -- les artistes en tête -- aient été unanimes à dénoncer l'expérience de la suppression du jury de sélection au Salon de 1848 et à réclamer son rétablissement en 1849.³² En effet, l'absence d'un jury, ou la présence d'un jury trop généreux ne pouvait que porter atteinte au prestige de l'institution et, par là même, s'attaquer aux fondements de ce qui la rendait utile aux artistes.

Mais alors, si le Salon n'est pas sous le joug du gouvernement ou de ses fonctionnaires, comment s'exerce le pouvoir au Salon? La réponse toute faite, c'est, bien sûr, par le biais de l'Académie. Regardons les choses d'un peu plus près.

L'Académie au Salon

L'emprise de l'Académie au Salon paraît incontestable. A part les représentants nommés par le gouvernement, elle règne en maître absolu sur le jury, du moins jusqu'en 1864. C'est elle qui décide des oeuvres qui seront reçues; c'est elle qui accorde les récompenses. C'est elle, enfin, qui se charge de placer les oeuvres. Son pouvoir semble donc total. Mais s'il l'est, on peut se demander pourquoi l'Académie s'est opposée avec tant d'acharnement à ce que les Salons soient organisés sur une base annuelle.³³ Tenu de façon très épisodique depuis la Révolution, le Salon pouvait encore passer jusque-là pour une exposition excep-

tionnelle célébrant des chefs-d'oeuvre. A partir du moment où il devenait annuel, il ne pouvait que s'inscrire dans une stratégie de promotion sociale des artistes moins connus. De ce point de vue donc, ce fut un cadeau empoisonné qu'a remis Louis-Philippe à l'Académie lorsqu'il lui confia la gestion d'un Salon annuel. Certes, on ne lui prête pas de telles intentions mais il reste que les membres de l'Académie n'avaient nullement besoin d'un Salon annuel. Leurs réputations étaient faites depuis longtemps, et ils avaient à leur disposition un ensemble de moyens de les maintenir. En revanche, les artistes plus jeunes, qui jouissaient déjà d'une certaine réputation, tout comme les nouveaux venus, avaient tout à gagner en ayant la possibilité de montrer leurs oeuvres régulièrement à une exposition de prestige.

Bien entendu, les artistes de l'Académie pouvaient s'opposer à cette transformation du caractère du Salon à travers leur contrôle du jury mais ce pouvoir pouvait dorénavant se retourner contre lui. Le jugement du jury sur les artistes devenait lui-même l'occasion, pour les autres secteurs de la vie artistique, de porter un jugement sur le jury. Que le jury ne soit guère sympathique à des innovations qui auraient tendance à "dater" ses propres réalisations, on ne saurait guère s'en étonner. Mais ce qui est également clair, c'est que ce pouvoir ne peut être absolu. Raisonner ainsi, c'est s'imaginer que le jury du Salon peut se situer en dehors de la société dans laquelle il évolue. Dès que le Salon est annuel, il est condamné à suivre, dans ses grandes lignes, l'évolution des goûts.

Il ne peut stopper le déclin de la peinture néo-davidienne, ni l'essor du romantisme ou du réalisme. Que le jury se soit imaginé le contraire, il se serait trouvé à la tête d'un Salon discrédité, anachronique comme ce fut d'ailleurs largement le cas à la fin des années 1840 après des années d'intransigeance. On parle souvent d'un déclin du Salon à la fin du XIX^e siècle et on citera à l'appui de cet argument non seulement l'abstention des peintres impressionnistes mais aussi celle des peintres comme Gustave Moreau ou Ernest Meissonnier ou Ferdinand Roybet.³⁴ C'est oublier que le Salon était tenu en discrédit à la fin des années 1840 et des années 1850, ce qui provoquait déjà des abstentions nombreuses parmi les artistes prestigieux.³⁵

Bref, souligner le tollé des protestations qui accueillent des décisions du jury qui ne sont pas en accord avec les goûts de l'époque, c'est un argument à double tranchant. Certes, ces "scandales" témoignent d'un certain pouvoir discrétionnaire du jury mais confirment en même temps l'incapacité de l'Académie à maîtriser parfaitement le processus de reconnaissance sociale. Car si on conteste une décision du jury, c'est parce que l'artiste en question jouit d'un soutien social, du moins dans certains milieux. C'est donc précisément parce qu'il y a scandale que l'on doit conclure que le jury ne saurait trop s'écarter de l'évolution des goûts sous peine de voir le Salon se marginaliser dans la vie artistique. D'ailleurs, il ne faut pas exagérer l'importance des marques de reconnaissance que le Salon pouvait accorder aux artistes. Un bon scandale vaut

bien une médaille pour la cote d'un artiste. Si les rigueurs du jury frappent trop souvent un artiste qui jouit d'un soutien important dans l'opinion publique, non seulement sa réputation n'est pas affaiblie, elle est parfois renforcée.

C'est donc dire que le Salon est très loin d'exercer un monopole sur le processus de reconnaissance sociale. L'ensemble de ce processus est encore mal connu mais nous pouvons faire ici quelques remarques d'ordre général. En dehors du rôle des acquisitions et des commissions du gouvernement auquel nous avons déjà fait référence, il y a le commerce proprement dit. Or, à ce niveau, il est clair que les artistes ne peuvent compter sur leurs ventes au Salon pour assurer leur survie. La vaste majorité des artistes n'exposent que deux ou trois tableaux au Salon et moins on est connu, moins on a l'occasion d'en exposer plusieurs. Dans ce contexte, la vente des tableaux au Salon ne constitue, ne peut constituer, qu'une infime partie des ventes d'un artiste. Or, ceci est d'autant plus vrai si l'on envoie au Salon des "tableaux de vente", comme on les désignait à l'époque, c'est-à-dire des paysages, des natures mortes, des portraits ou des scènes du genre, davantage susceptibles d'être achetés et installés dans les maisons privées que les grandes "machines" de la peinture historique ou religieuse.

Le marché de l'art est donc très actif en dehors du Salon. Les marchands sont nombreux au début des années 1860, plus d'un centaine selon certaines estimations,³⁶ et les courtiers qui font la navette entre les ateliers des artistes et les

collectionneurs jouent également un rôle important mais difficile à évaluer avec précision dans l'état actuel des connaissances. D'autre part, au cours des années 1830 et 1840, on voit naître plusieurs "Sociétés des amis des arts" dans les différentes villes de province où bon nombre d'artistes installés à Paris envoient leurs oeuvres.³⁷ A Paris même, on organise, à l'occasion, des expositions particulières dans les boutiques des marchands, voire des expositions collectives pour soutenir des oeuvres de bienfaisance.³⁸

Il y a enfin, et surtout, l'Hôtel Drouot, où les artistes, collectionneurs et marchands présentent leurs oeuvres aux enchères. Il s'agit là d'un secteur de la vie artistique qui est extrêmement vigoureux au milieu du siècle et qui est largement suivi et commenté dans les journaux, non seulement dans les revues plus spécialisées comme la Chronique des Arts et de la Curiosité et L'Artiste mais également dans les grands quotidiens comme Le Temps et La Presse. Il faut regretter, en effet, qu'aucune étude n'ait été consacrée jusqu'ici à ce phénomène car tout porte à croire que les ventes aux enchères préfigurent le développement des expositions dans les galeries et jouent un rôle analogue dans le développement des réputations des artistes.

Ces précisions étant faites, on pourrait se demander si le pouvoir du Salon, s'il ne porte pas sur la vente proprement dite, s'exercerait sur la réputation qui permet d'écouler la production d'un artiste pendant le reste de l'année. Ici, la

question est plus complexe. A défaut d'études plus détaillées sur les carrières d'artistes, nous sommes contraints à la spéculation mais des paramètres généraux peuvent être identifiés.

Premièrement, il convient de signaler que ce n'est pas le simple fait d'être admis au Salon, ni même de gagner une médaille qui peut assurer une carrière. Les catalogues sont remplis de noms d'artistes qui sont reçus au Salon, qui gagnent même des médailles et qui tombent dans l'oubli le plus complet, non seulement pour nous aujourd'hui, mais pour les contemporains. Le Salon est surtout utile pour soutenir une carrière; il ne peut guère en constituer le moteur principal.

Deuxièmement, il paraît clair qu'il faut déjà avoir une certaine réputation pour entrer au Salon et pour y progresser. Aucun artiste ne peut imaginer compter uniquement sur ses envois au Salon pour bâtir une carrière. Le nombre d'ouvrages soumis est tel (environ 7 000 au début des années 1860) que si aucun membre du jury n'a jamais entendu parler de l'artiste, les chances d'être reçu sont minimes. Ne parlons même pas d'un placement avantageux. Il faut donc avoir une certaine réputation, surtout en tant qu'élève d'un artiste connu; mais on peut imaginer que des relations avec d'autres personnages (de l'administration, du gouvernement, des grands collectionneurs) puissent être utiles.³⁹ C'est d'ailleurs au moment où le nombre de tableaux au Salon monte en flèche que

l'on fait inscrire, parmi les règlements du Salon, l'obligation aux artistes d'indiquer le nom de leurs maîtres.⁴⁰

Or, ce qui est vrai pour entrer au Salon, l'est sans doute aussi pour y "progresser", c'est-à-dire pour obtenir des médailles et pour être accroché plus avantageusement. L'on a souvent voulu réduire les décisions du jury du Salon (concernant l'acceptation ou le refus des tableaux, l'accrochage et les médailles) à une dimension purement "idéologique". Selon cette façon de voir, les tableaux qui ne respectent pas les canons de la peinture académique se voient refusés ou, au mieux, mal placés et ne gagneraient jamais, en tout état de cause, les récompenses attendues.

C'est oublier que le Salon n'obéit pas qu'à des impératifs d'ordre idéologique et s'insère dans un processus plus vaste de reconnaissance sociale dont nous venons d'esquisser les grands traits. Nous nous sommes bornés ici à indiquer des tendances générales qui sont assurément de bien peu de confort pour des artistes qui considèrent qu'ils font les frais des "écarts" du jury. Ces situations sont sans doute pénibles pour les artistes, mais à force d'insister sur les écarts, on en vient à oublier les tendances globales qui limitent le pouvoir du Salon. Or, de façon générale, il semble raisonnable de penser que les responsables du Salon, même s'ils montrent peu d'empressement à accueillir des innovations, sont tenus de respecter l'évolution du goût et de placer d'autant plus avanta-

geusement les toiles d'un artiste qui a déjà acquis une certaine réputation, et sans doute l'attribution des médailles obéit-elle à une logique semblable.

Mais à pousser cette argumentation trop loin, on risque de tomber dans l'excès contraire. Si le Salon ne peut à lui seul garantir une carrière réussie et si, en même temps, il ne peut l'empêcher, on peut se demander pourquoi les artistes s'entêtent à y envoyer leurs oeuvres. Le Salon est important pour les jeunes artistes précisément parce que la présence des maîtres consacrés confère à l'institution le statut d'une exposition de prestige. Dans ce sens-là, le pouvoir du Salon est réel, même s'il n'est pas aussi complet qu'on le laisse parfois entendre. Le Salon constitue l'un des moyens de bâtir une réputation qui s'ajoute et se fusionne à d'autres moyens et s'il n'offre pas de garanties, les autres voies à la disposition d'un artiste n'en offrent pas beaucoup plus. Le critique d'art qui encense un artiste une année peut l'oublier l'année suivante. Le marchand ou l'amateur prestigieux qui s'enthousiasme pour un artiste peut tout aussi bien déchanter par la suite. Rares sont les goûts individuels si précis, forts et constants qu'ils peuvent soutenir un artiste sans confirmation plus générale. D'ailleurs, serait-il si individuel, ce goût, qu'il serait de bien peu d'utilité à l'artiste; les goûts individuels ne sont fonctionnels que dans la mesure où ils participent à l'évolution du goût en général. Or, le goût fin et sûr des connaisseurs a d'autant plus de chances de triompher qu'il est un peu moins fin et sûr que l'on croit généralement et que les choix portent sur une brochette d'artistes

dont on se doute bien que tous ne vont pas s'imposer. Dans un tel contexte, on ne saurait être indifférent au sort que réserve le jury aux toiles d'un artiste.

Dans ce sens, il est sans doute pertinent d'insister sur l'autonomie relative que possède le jury du Salon par rapport à l'évolution des goûts. C'est que cette évolution est loin d'être aussi linéaire et implacable qu'elle peut paraître rétrospectivement et si le Salon ne peut guère se soustraire aux tendances générales, en revanche, chaque artiste, chaque marchand ou collectionneur, y cherche la confirmation de ses choix. On aurait donc tout aussi tort de voir le Salon comme un reflet passif et fidèle de quelque chose d'aussi complexe et instable que l'évolution des goûts qu'on aurait tort de lui attribuer un pouvoir démesuré sur les réputations. Si le Salon est condamné à évoluer globalement dans le sens des goûts de l'époque, il ne faut pas pour autant sous-estimer son pouvoir d'agir sur les réputations individuelles en confirmant celle-ci plutôt que celle-là.

D'ailleurs, ce n'est pas suffisant que d'établir une réputation auprès de certains critiques et de certains amateurs. La survie des artistes dépend de leur capacité à vendre plusieurs tableaux par année et ce, pendant plusieurs années. La position d'un artiste aux enchères, ses ventes aux Salons de province, la facilité relative avec laquelle un marchand peut écouler sa production, dépendent en grande partie de la réputation que l'artiste possède déjà et, à ce titre, ses succès

au Salon constituent l'un des indices les plus visibles de la consécration. C'est sans doute l'une des raisons pour lesquelles les décisions du jury font l'objet de controverses si vives.

Il est vrai qu'un artiste peut aller jusqu'à provoquer un critique en duel, comme le fait Manet avec Duranty, en 1870, lorsque celui-ci n'est pas suffisamment enthousiaste à son égard,⁴¹ mais comment dénoncerait-il l'incurie d'un marchand qui ne mousserait pas assez activement sa réputation? Comment protester contre un amateur qui n'achète pas? Certes, on devine que les plaintes des artistes à ces occasions n'ont pas manqué mais le Salon, ne serait-ce qu'en raison du nombre d'artistes qu'il doit contenter et par la centralisation relative des pouvoirs de décision qu'il implique, est la cible toute choisie pour contester ce que l'on perçoit comme des injustices à l'égard de l'artiste.

Toutefois, cette visibilité extrême du Salon ne saurait nous faire oublier l'existence de l'ensemble du processus de reconnaissance sociale des artistes, processus où s'enchevêtrent deux logiques: l'une interne, fondée sur la reconnaissance accordée par les artistes en place, l'autre externe, fondée sur le succès auprès des publics. S'il est possible de séparer ces logiques de façon analytique, on aurait tort cependant de croire qu'elles sont exclusives en pratique.

Au contraire, tout porte à croire qu'elles sont profondément liées. Si les mar-

chands et les critiques vont s'intéresser davantage à un artiste qui progresse au Salon, il est tout aussi vrai qu'un jury ne saurait se permettre de rester longtemps insensible à des artistes qui ont acquis une réputation solide chez certains critiques et marchands. Cette "perméabilité" du jury aux influences exercées par d'autres secteurs de la vie artistique constitue un phénomène qui n'a guère été étudié jusqu'ici. Ce qui est clair cependant, c'est que ces pressions ont reçu une impulsion nouvelle lorsque le gouvernement a décrété, en 1864, l'abolition des prérogatives de l'Académie sur le jury du Salon. C'est cette dynamique qu'il convient d'examiner maintenant.

"Les types de parvenance"

La réforme du mode de composition du jury décrétée en 1864 est aussi intéressante pour ce qu'elle change que pour ce sur quoi elle n'a pas prise. Ce qu'elle change d'abord: elle enlève à l'Académie tous ses droits quant à l'organisation du Salon.⁴² Dorénavant, ce sera l'ensemble des artistes ayant déjà obtenu au moins une médaille à un Salon précédent qui seront éligibles à voter pour constituer le jury, des jurys plutôt, car il y en aura quatre à chaque Salon: l'un pour la peinture, les aquarelles, les dessins etc., un deuxième pour la sculpture, un troisième pour la gravure et enfin, un dernier pour l'architecture. Afin de ne pas alourdir la discussion ici, nos analyses n'ont porté que sur les jurys de peinture. Or, les peintres de l'Académie ne sont que quatorze parmi les quelque

six cents artistes habilités à voter lors de ces élections. Le taux de participation se situe généralement entre un quart et un tiers des artistes éligibles.⁴³ D'ailleurs, en 1868, 1869 et 1870, le bassin des électeurs est élargi pour comprendre tous les artistes -- récompensés ou non -- qui ont déjà exposé au Salon. A ces membres élus, l'administration ajoute un certain nombre de représentants qui varie, selon les années, entre un tiers ou un quart des membres du jury. En 1870, elle ne nomme personne; à partir de 1872 elle nomme de nouveau un quart des membres du jury et ce jusqu'en 1880.⁴⁴

Donc, première précision, le pouvoir formel des membres de l'Académie, d'un Cabanel ou d'un Gérôme, est très précisément le même, à certains moments, au gré des multiples modifications des règlements, que celui de Manet ou de Pissarro. Par ailleurs, les membres de l'Académie, quel que soit le mode d'élection et de composition du jury au cours de la période 1864 à 1880, n'ont jamais constitué la majorité des artistes élus au jury.

Ces précisions peuvent paraître toutes formelles; elles sont néanmoins très significatives de la façon dont s'exerce le pouvoir au Salon. On répliquera que le pouvoir de l'Académie sur le Salon, s'il n'est pas inscrit dans des statuts et règlements, n'en est pourtant pas moins réel et l'on prétendra que les autres membres du jury étaient "inféodés" à l'Académie, se faisant les serviles acolytes des académiciens dans l'espoir un jour d'appartenir à ce groupe sélect.⁴⁵

Il s'agit là, encore une fois, d'un raisonnement à l'envers. Il est vrai que le jury des années 1860 et 1870 comptera souvent parmi ses membres des artistes qui seront élus à l'Académie quinze, vingt, voire vingt-cinq ans plus tard,⁴⁶ mais comment prétendre qu'ils sont élus au jury pour cette raison?! Si bien il y a entre les deux faits, il va bien dans le sens contraire de celui que l'on prétend d'habitude. C'est plutôt parce que ces artistes sont régulièrement élus au jury qu'ils sont finalement incorporés à l'Académie. Car c'est bien cela, au bout du compte, l'une des conséquences de la réforme de 1864. En ouvrant la porte du jury aux artistes élus, on élargit les voies de reconnaissance sociale, ce qui a pour effet, à terme, d'inciter l'Académie à accepter tout artiste susceptible de rehausser le prestige de l'institution, peu importe les attitudes qu'il a manifestées à l'égard de celle-ci dans sa jeunesse.

Une conséquence plus immédiate de ce décret cependant, c'est l'impact sur le processus de reconnaissance sociale des jeunes artistes au Salon. En élargissant la définition des artistes qui peuvent intervenir dans les décisions du jury, on multiplie les attentes des jeunes artistes à une réception favorable aux mains du jury. Cette réalité n'a jamais été énoncée aussi clairement que par l'un des plus fins observateurs de la "mécanique" du Salon de l'époque, Louis-Edmond Duranty (1833-1880), un critique d'art proche de Manet et de Degas.⁴⁷ Il commente les élections au jury du Salon de 1870 dans les termes suivants:

En somme, c'est un mélange de talents tous achevés, les uns médiocres, quelques autres supérieurs. L'ancien Institut, le nou-

veau, les héros de l'école des Beaux-Arts, les préférés du public, quelques hommes fins ou indifférents, d'autres qui ont croyance dans leur mission. Et en effet, ou point de jury du tout, ou ceux-ci sont essentiellement gens de jury. La plupart ont des ateliers très fréquentés, une véritable clientèle d'élèves, et par conséquent d'élèves et aussi de favoris à pousser. Tous vendent cher, ont été très récompensés, et sont pour la plupart des artistes, non seulement des types d'art, mais des types d'existence et de parvenance à imiter.⁴⁸ (souligné par lui.)

Or, c'est précisément en termes de "types de parvenance" qu'il faut comprendre les effets de cette réforme de 1864. En ouvrant le jury du Salon aux différents modes de reconnaissance sociale, on renforce l'influence des autres secteurs de la vie artistique (collectionneurs, marchands, critiques, etc.) sur la part de ce processus contrôlée par le Salon. C'est ainsi que l'on voit que loin de se constituer en contre-pouvoir face au Salon, l'action des critiques et des marchands s'imprègne progressivement dans le fonctionnement même de cette institution.

Encore faut-il souligner que cette réforme ne change pas ce qu'aucune mesure administrative ne peut changer: la logique même d'un Salon qui est fondée sur les rapports de cooptation des artistes dominants à l'égard des artistes qui cherchent à établir leur réputation. On ne comprendra jamais la réalité du Salon tant et aussi longtemps que l'on n'aura pas saisi que le Salon n'a de valeur -- même pour les jeunes artistes -- que dans la mesure où les artistes prestigieux

y sont. Qui, à cette époque va s'intéresser à un Salon qui n'exposerait que les tableaux de ceux qui n'ont pas encore fait leurs preuves?

Puis, à partir du moment où les artistes consacrés sont là, comment composer un jury? On imagine mal comment des jeunes artistes audacieux seraient choisis pour juger la peinture des artistes les plus renommés de l'heure, ni quel prestige l'institution aurait dans un tel cas. On voit encore moins pourquoi les artistes dont la réputation est déjà faite se soumettraient à un tel jury. Le Salon a besoin d'eux beaucoup plus qu'eux n'ont besoin du Salon. Les jeunes se soumettent au jugement des "dominants" parce qu'ils peuvent ainsi aider leurs propres carrières en participant à une manifestation prestigieuse.

Imagine-t-on que le gouvernement peut se charger de changer cet état de choses? Si le Salon continue de susciter des controverses tout au long des années 1860 et 1870, ce n'est pas parce que l'administration fait la sourde oreille aux revendications des artistes. Au contraire, à peu près toutes les formules, des plus "démocratiques" aux plus "élitistes", sont mises à l'épreuve. Il n'y a guère une année, en effet, où les règlements ne sont pas remaniés concernant le nombre de membres du jury, la part relative des artistes élus, les critères d'éligibilité des électeurs, etc.

Il y a même une année où l'on a eu des résultats radicalement différents au

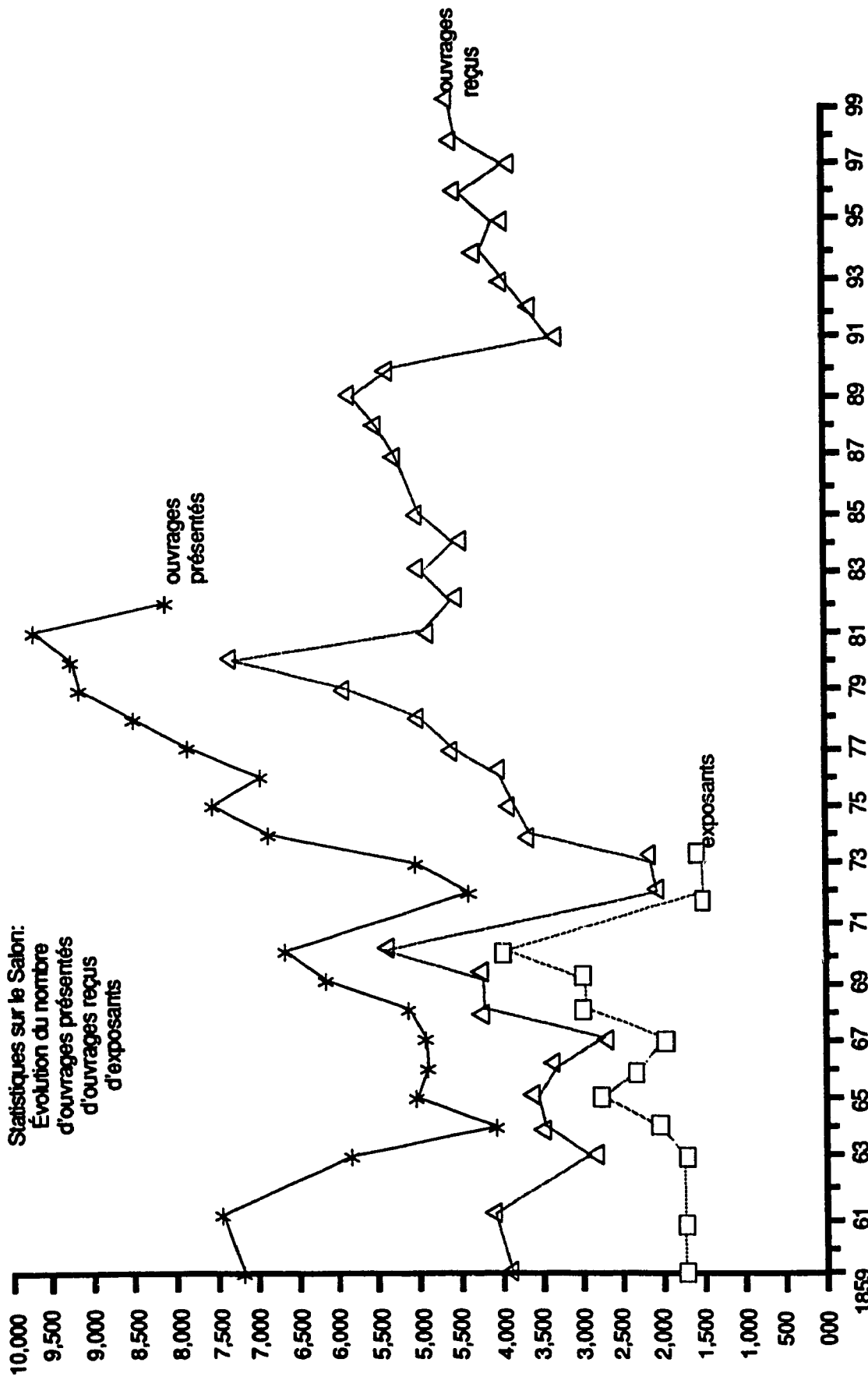
niveau de la composition du jury et pour bien comprendre la nature du pouvoir au Salon, il convient de regarder cette expérience d'un peu plus près. Devant les protestations des artistes qui dénoncent le peu de renouvellement du jury d'année en année, l'administration décrète, en 1875, que les quinze membres du jury seront choisis au moyen d'un tirage au sort parmi les quarante-cinq artistes ayant reçu le plus de suffrages dans un scrutin organisé selon les règlements habituels.⁴⁹ Or, pour la première fois depuis les élections du jury en 1864, on assiste à un renouvellement majeur. Cabanel est le seul membre de l'Académie qui siège sur le jury cette année-là. Ce qui est surtout nouveau, c'est qu'il y a dix artistes choisis qui n'ont jamais siégé auparavant. (Voir Annexe II) Et pourtant ce remue-ménage au niveau du jury est resté sans effet sur sa façon de se comporter. Il est tout aussi sévère qu'avant, même un peu plus: 51% des ouvrages sont acceptés en 1875 contre 53% en 1874 et 80% en 1870. (Voir Annexe I) Les insatisfactions sont aussi grandes qu'avant, à tel point que les refusés réclament et obtiennent un autre Salon des Refusés.⁵⁰

Une année on accuse le jury d'être trop sévère. On lâche du lest l'année suivante et ce sont les cris de "bazar" et de "foire aux tableaux" qui résonnent de partout. C'est ainsi qu'en 1863, le jury est sévère. Seulement 50% des ouvrages sont effectivement reçus. (Voir Annexe I) C'est le tollé des protestations. L'Empereur consent à l'organisation d'un Salon des Refusés. L'année suivante, 85% des ouvrages soumis sont acceptés. En 1867, l'année de l'Exposition Universelle,

56% des ouvrages sont reçus puis, l'année suivante, 82%. On donne un coup de barre après l'effondrement de l'Empire lorsque seulement 47% des envois seront acceptés au Salon de 1872 mais cette pression ne peut être maintenue et, en 1880, c'est de nouveau près de 80% des ouvrages qui sont reçus. (Voir graphiques I-1 et I-2.)

GRAPHIQUE I - 1

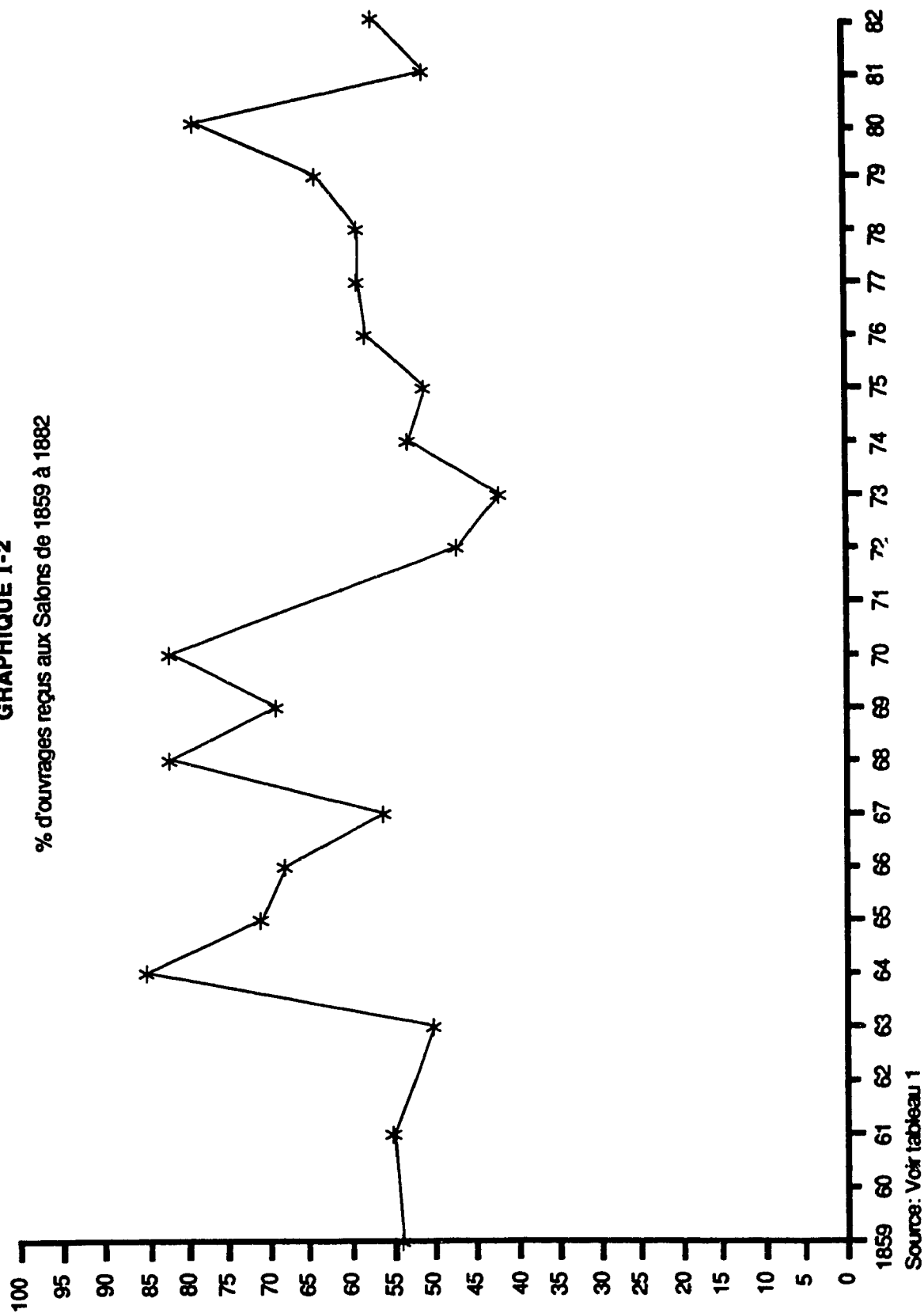
Statistiques sur le Salon:
Évolution du nombre
d'ouvrages présentés
d'ouvrages reçus
d'exposants



Source: Voir tableau 1 en Annexe I

GRAPHIQUE I-2

% d'ouvrages reçus aux Sabons de 1859 à 1882



Or, il n'y a rien dans ces remaniements qui serait lié à la conjoncture politique, à l'exception peut-être du resserrement du nombre d'ouvrages admis au Salon immédiatement après la guerre franco-prussienne de 1870 lorsqu'on a voulu se démarquer par rapport à ce que l'on percevait comme le laxisme des dernières années du Second Empire. Dans l'ensemble cependant, ces changements incessants semblent correspondre bien plus à des tentatives désespérées de réaliser la quadrature du cercle qu'à des considérations politiques.

Neuf ans après avoir écrit le passage que nous avons cité plus haut, Duranty résume la situation qui règne au jury dans une petite réflexion publiée dans la Chronique des Arts et de la Curiosité en 1879:

Le jury ne peut être strictement sévère.... [En revanche,] le Salon libre trouvera toujours des répugnances, même chez beaucoup d'artistes. La situation est inextricable, on ne peut réaliser ni la sévérité, ni la liberté.⁵¹

Au fond, ce que chaque artiste voulait, c'était un jury très sévère ... mais acquis à sa cause. Mission impossible. Le soutien accordé aux différentes sensibilités artistiques croît; les hiérarchies esthétiques sont plus qu'elles n'ont jamais remises en question, et c'est ainsi que l'on assiste à une progression irrégulière mais constante du nombre d'artistes qui se présentent au Salon. Dans un tel contexte, l'administration ne peut avoir de solution miracle aux problèmes du jury.

Finalement, comme l'on sait, le jury s'en lave les mains. Le retrait de l'État de la gestion des affaires du Salon n'est pas intervenu suite aux pressions des artistes, bien au contraire. La nouvelle leur a été annoncée subitement en décembre 1880, lorsque le fonctionnaire responsable, excédé de voir ses initiatives continuellement contrecarrées par le jury du Salon, a mis les artistes en demeure de prendre le dossier en mains sans son concours.⁵² Son prédécesseur décrit dans ses mémoires le rapport entre l'administration et les artistes en termes on ne peut plus clairs:

Les artistes sont tout dans l'exposition, qu'ils y fassent tout. Encore une fois, ils élisent les juges, lesquels admettent les tableaux, les placent et les récompensent. Quelle part est celle de l'administration? Elle fournit les bulletins pour l'élection, des registres pour les jugements, des catalogueurs pour le livret, des placeurs pour les tableaux bien ou mal notés, et fait fondre à la Monnaie des médailles pour les récompenser. Et pour tout cela que recueille-t-elle? Les colères souvent fort injustes des exposants et les observations des jurys, tout au plus aux yeux du public une apparence un peu clinquante de protection des arts.⁵³

Sans doute faudrait-il nuancer ces propos en faisant la part de frustration qui s'y trouve. Les artistes n'étaient pas seuls à être juges; l'administration nommait également ses représentants mais il est clair que la marge de manoeuvre de l'administration par rapport aux artistes était bien mince si elle ne voulait pas déclencher des protestations contre son ingérence "politique". Les mesures de "réforme" qui ont provoqué la colère des artistes en 1880 n'avaient rien de

révolutionnaire: quelques modifications au mode de composition du jury, des changements de règlements concernant l'accrochage. Pourtant chaque groupe d'artistes, des plus privilégiés aux plus inconnus, a trouvé moyen de se croire lésé. Zola, que l'on ne saurait soupçonner de sympathies démesurées envers l'administration des Beaux-Arts, consacre un long commentaire aux différends qui opposent les artistes à l'administration dans son compte rendu du Salon de cette année et arrive à la conclusion suivante:

Ainsi donc, les réformes de M. Turquet [sous-secrétaire d'État aux Beaux-Arts] ont été fort mal accueillies. Elles n'apportent rien d'utile.... Si je me suis étendu sur la matière, c'est pour montrer combien il est difficile de satisfaire les artistes.... Toutes les difficultés viennent de ce qu'ils ont ou croient avoir besoin de l'administration.... De là leurs exigences vis-à-vis l'administration, leur emportement quand elle ne les satisfait pas, l'embarras continué dans lequel ils la mettent en lui imposant le dur problème de les contenter tous, ceux qui ont du talent et ceux qui n'en ont pas.... Le seul tort de l'administration est d'être l'administration.⁵⁴

Le Salon était encore une trop belle affaire cependant, pour que les artistes le laissent mourir avec la démission du gouvernement à son égard. Les artistes se sont rapidement organisés pour reprendre l'institution en mains. On ne saurait s'étonner toutefois, qu'ils n'aient trouvé d'autre solution à ses problèmes que de répéter sur une plus grande échelle ce que le gouvernement avait déjà fait en 1864, c'est-à-dire d'une part, élargir le bassin des électeurs, (ce sera dorénavant tous les artistes ayant déjà exposé au Salon qui auront droit de vote et non plus

les seuls artistes récompensés), et d'autre part, agrandir le comité chargé de gérer le Salon. Ce ne sera plus quinze ou dix-huit peintres qui présideront aux destinées du Salon mais cinquante!⁵⁵

Encore une fois, on cherchera en vain le nom des artistes reconnus aujourd'hui comme "d'avant-garde" sur ce comité même élargi, quoique le nom de Manet se classe cinquante-deuxième après les cinquante élus.⁵⁶ C'est que la logique des élections est précisément le contraire de ce que l'on apprécie chez un artiste aujourd'hui. On vote pour un artiste qui réunit les "types de parvenance" qui favorisent le plus sa peinture. Il ne saurait y avoir de place pour la représentation proportionnelle. Ce n'est pas le reflet des idées esthétiques qui commande les élections mais le reflet des pouvoirs de la vie artistique. Il y a quand même des lectures différentes de cette réalité, comme le confirment certains comptes rendus de l'époque:

Le 12 janvier, à huit heures du matin, s'est ouvert au Palais de l'Industrie le scrutin pour l'élection de la commission chargée d'élaborer le règlement du prochain Salon. (...) L'affluence des électeurs a été énorme. (...) Les listes ont été fort nombreuses. Il n'y en avait pour la peinture pas moins de douze, dont les porteurs se disputaient les artistes à leur entrée: liste libérale, liste indépendante, liste des artistes qui ont adhéré aux principes votés dans la réunion, liste de conciliation adoptée par différents comités libéraux, liste des candidats qui voteront contre l'immixtion de la Société fondée par le baron Taylor, etc.⁵⁷

Pourtant, il fut illusoire de penser que l'on pouvait remettre en question cette emprise des artistes dominants sur le Salon. Ce qui fut remis en question, et ce qui a conditionné toute l'évolution du Salon, c'est la définition même de la catégorie des artistes dominants. La décision de 1864 élargit cette définition une première fois en abolissant le monopole de l'Académie sur le jury. Le retrait de l'État des affaires du Salon et la mise sur pied d'un Comité de 90 artistes (50 pour la peinture) élus par l'ensemble des artistes, l'élargit une deuxième fois. C'est ainsi que le Salon se révèle invulnérable lorsqu'il s'agit de contester l'emprise des artistes dominants sur le jury mais impuissant à résister à un élargissement continu de la catégorie d'artistes appelés à exercer ce pouvoir. Ce qui est en cause ici, c'est la multiplication des voies de reconnaissance des artistes. Afin de mieux cerner les dynamiques de ce processus, il convient maintenant d'examiner l'un des aspects les plus mal compris de la vie artistique de cette époque. Il s'agit du rapport entre le Salon et les expositions privées.

CHAPITRE 2

LE SALON ET LES EXPOSITIONS INDÉPENDANTES 1860-1880

Le développement des expositions indépendantes pendant les années 1860-1880 constitue un aspect de la vie artistique qui n'a fait l'objet d'aucun ouvrage sérieux jusqu'ici.⁵⁸ Les événements marquants de cette période seraient d'une part le célèbre Salon des Refusés en 1863, où pour la première fois, les jeunes artistes épris du modernisme peuvent montrer collectivement leurs oeuvres, jusque-là censurées par le jury du Salon; et surtout, d'autre part, les expositions impressionnistes qui commencent en 1874. A l'exception de quelques expositions isolées -- Courbet qui se fait construire son propre pavillon aux abords des terrains de l'Exposition Universelle à Paris en 1855, Manet qui organise sa propre exposition lors de l'Exposition Universelle de 1867 -- on pourrait croire que c'est le néant.

Les recherches préliminaires que nous avons pu effectuer à ce sujet nous révèlent pourtant une situation fort différente. En effet, une vision des exposi-

tions d'art comme outil privilégié des artistes "indépendants" dans leur lutte contre le carcan académique ne peut être maintenue que si l'on réduit la question des expositions aux dimensions de celles impliquant les artistes "indépendants"... et encore! On mentionne parfois une exposition à laquelle participait Manet en 1870 sans jamais préciser le caractère de cette manifestation⁵⁹ et on "oublie" les autres artistes qui y participent à côté de ceux que l'on veut bien désigner aujourd'hui comme indépendants. Une telle perspective est forcément trop étroite.

Commençons par enlever ces guillemets autour du mot "indépendant". Le terme est fort ambigu. Lorsqu'on parle des artistes indépendants, on fait référence à ceux qui travaillent en dehors des doctrines de l'École des Beaux-Arts où règnent les conceptions artistiques académiques. Critère fort difficile à définir mais, pour l'essentiel, on voit que c'est d'abord une indépendance d'esprit que l'on veut ainsi souligner. Cependant, lorsqu'on parle des expositions indépendantes, on désigne les manifestations artistiques qui sont organisées en dehors du giron de l'État. C'est donc plus précisément une "non-dépendance" envers cette forme particulière d'autorité qu'exerce l'État dont il s'agit. D'ailleurs, le contraire d'indépendant, selon ce lexique, ce n'est pas, comme on pourrait le croire, "dépendant", mais "officiel". Personne ne parle de la septième exposition impressionniste en 1882 comme une exposition "dépendante" même si celle-ci est organisée par un marchand.⁶⁰ Or, notre compréhension de la vie artistique a

énormement souffert de la confusion entretenue entre ces deux conceptions d'indépendance. Certes, on peut penser que l'indépendance d'esprit exige une indépendance institutionnelle mais à vouloir réduire celle-ci aux manifestations de celle-là, et de surcroît, en ne prêtant cette indépendance d'esprit qu'aux artistes qui nous intéressent aujourd'hui, on s'est interdit de comprendre les dynamiques en cours. Le développement des expositions indépendantes, dans le sens large du terme, c'est-à-dire, celles qui relèvent de l'initiative privée plutôt que des pouvoirs publics, constitue un phénomène beaucoup plus vaste que la poignée de manifestations organisées par les artistes indépendants. C'est donc cette tendance plus générale, et son rapport avec l'évolution du Salon, que nous examinerons ici.

L'expérience de la Société Nationale des Beaux-Arts

Il peut être utile de commencer notre réflexion sur ces questions à partir d'une exposition d'art qui a eu lieu à Paris au mois de février 1864. Point de départ exagérément précis d'autant plus que cette exposition fut un échec sur le plan financier et est vite tombée dans l'oubli pour les historiens d'art, précisons-le, mais pas forcément pour les contemporains qui en parleront encore dix ans plus tard lors de la première exposition des impressionnistes.⁶¹ Elle est intéressante, cette exposition, parce que selon tout ce qu'on raconte aujourd'hui sur la vie artistique d'alors, elle aurait dû être un succès et les raisons qui ont contribué

à son échec éclairent notre vision de la situation d'une manière tout à fait inattendue.

Cette exposition de peinture a eu lieu dans de luxueuses installations situées au coeur d'un quartier de choix pour la peinture, sur l'un des nouveaux boulevards élégants tracé selon les plans du Baron Haussmann, le boulevard des Italiens. Il s'agit des locaux d'une société d'artistes, fondée en 1861 et connue sous le nom de la Société Nationale des Beaux-Arts.⁶² Les expositions de cette société, à la différence des cercles artistiques qui commencent alors à voir le jour, sont régies uniquement par des artistes. Il faut toutefois préciser que le directeur-général de la Société est Louis Martinet, un peintre, qui mène également une carrière de fonctionnaire. C'est lui le propriétaire des lieux et il y joue un rôle prépondérant. Aujourd'hui, on se souvient surtout de Martinet comme d'un marchand d'art "progressiste" qui invita Manet à exposer ses toiles, ce qu'il fit plusieurs fois, notamment en mars 1863 lorsqu'il montra quatorze de ses tableaux aux locaux de la Société.⁶³ Or ce n'est pas n'importe quel artiste qui fait partie de cette société (il y en a plus que deux cents en tout). Parmi les membres fondateurs, (en 1861) on retrouve des membres de l'Académie d'alors comme Ingres et Delacroix, Robert-Fleury, Cogniet, et Signol; des futurs membres de l'Académie comme Jules Breton, Cabanel, Français, Hébert, Lehmann et Bonnat et d'autres comme Corot, Daubigny, Puvis de Chavannes et ...

Manet!⁶⁴ Bonnat et Puvis de Chavannes, en particulier, jouent un rôle actif au sein du conseil d'administration de la société.

La Société a fait une certaine sensation peu après sa création en 1861 lorsque Ingres, qui n'exposait plus au Salon depuis trente ans, a consenti à y présenter l'un de ses tableaux les plus célèbres, La Source (Musée d'Orsay).⁶⁵

En plus d'organiser des expositions de peinture, Louis Martinet était un grand amateur de musique et déclarait vouloir s'appuyer "toujours sur l'élément vivant et contemporain en musique comme en art".⁶⁶ C'est ainsi que l'on tenait régulièrement, dans les salles de la société, des concerts où Berlioz et Félicien David, un compositeur romantique proche des Saint-Simoniens, dirigeaient leurs propres créations et où l'on pouvait entendre des oeuvres de Bizet, de Saint-Saens ainsi que d'autres musiciens moins connus aujourd'hui.⁶⁷ Lors de la soirée d'ouverture de l'exposition en question, il y a également eu un concert où l'on présenta un programme plus classique avec Glück et Mozart, Haydn et Beethoven, Verdi et Chopin.

On se permet ici de raconter ces détails pittoresques, pour insister sur l'ampleur de l'initiative qui était tentée à cette époque. On aura compris qu'il ne s'agissait nullement d'un effort éphémère, concocté à la dernière minute par des artistes marginaux. Et que voit-on à cette exposition? Surtout des paysages et des

portraits. Il y a des grands noms de l'époque: des paysagistes célèbres comme Corot et Daubigny, tout un ensemble d'une quinzaine de toiles de Doré; il y a même deux membres de l'Académie, associés, il est vrai, à une autre époque, qui y envoient des oeuvres: Hippolyte Flandrin et Alexandre Couder. Il y a enfin plusieurs jeunes dont on commence à parler: Bonnat qui est ami de Degas à cette époque, Bracquemond, John Lewis Brown, et Manet. En tout, il y a deux cent cinquante toiles et une cinquantaine de sculptures exposées par un peu plus d'une centaine d'artistes. Dans l'ensemble cependant, il ne s'agit pas des gloires du moment. Environ 60% des exposants n'ont pas reçu de médailles au Salon.⁶⁸

On peut difficilement imaginer des conditions plus favorables pour une exposition. Non seulement avait-on réussi à réunir des artistes d'âges et d'esthétiques les plus variés mais on avait su placer l'entreprise sous le patronage du ministre de l'intérieur de l'époque, le comte Walewski, et on avait fait élire l'écrivain romantique Théophile Gautier comme président de la société. Or Gautier est, à l'époque, l'un des critiques d'art les plus connus et les plus respectés et il est nommé régulièrement sur le jury du Salon par la direction des Beaux-Arts.⁶⁹ Mais il n'y a pas que l'administration qui s'intéresse à cette initiative. Baudelaire se félicite de l'impartialité du goût dont fait preuve la Société et Monet aurait, paraît-il, écrit à sa mère pour en parler.⁷⁰

Autre fait, anecdotique en soi mais significatif dans son contexte: la visite surprise à l'exposition qu'effectue le prince Jérôme Napoléon qui se pique d'être un grand amateur d'art et que plusieurs historiens créditent d'un rôle important dans la carrière de J.-L. Gérôme. Le prince est tellement ravi de l'exposition, nous raconte le chroniqueur du bulletin de la Société, qu'il demande derechef sa carte de membre-amateur de la Société.⁷¹

Et il n'est pas que le prince qui louange cette initiative. Les critiques d'art la commentent abondamment et presque toujours dans des termes favorables. Bien sûr, Théophile Gautier s'assure qu'on en parle dans Le Moniteur, la publication semi-officielle du régime; Edmond About, un critique proche du régime, en parle dans L'Opinion Nationale et Philippe Burty, qui plus tard sera l'un des plus solides défenseurs des impressionnistes, écrit un compte rendu favorable dans La Gazette des Beaux-Arts.⁷² Enfin, le critique d'art du grand quotidien libéral, Le Temps, présente un compte rendu de l'exposition signé C. de Sault. Il s'agit, en fait, de la Comtesse d'Agoult, écrivain connue sous le nom de Daniel Stern, ancienne compagne de Liszt et amie de Georges Sand:

On doit se féliciter, écrit la comtesse, de voir combien, d'année en année, les relations entre les artistes et le public se multiplient et deviennent plus faciles. En consacrant quelques lignes à ces expositions,⁷³ nous cherchons moins à faire l'examen critique des oeuvres d'art qui les composent, qu'à rallier nos lecteurs à ce mouvement artistique, si général et si nouveau, qui se manifeste sous l'influence de l'esprit d'association.⁷⁴

Et pourtant, et malgré tout, cette exposition ne fut pas un succès. A travers les lignes d'un plaidoyer passionné à l'appui de cette initiative qu'écrit le secrétaire de la Société, Francisque Sarcey,⁷⁵ on peut lire une tentative de prévenir les artistes contre un affolement exagéré face au bilan financier de l'exposition. "C'est la première fois que chose pareille s'essaye en France", raisonne-t-il. Mais au bout du compte, force lui est d'admettre que "les recettes ne couvrent pas encore les dépenses."⁷⁶ La Société tente quand même d'organiser une autre exposition l'année suivante mais c'est la débandade. La plupart des membres de la Société n'envoient pas de tableaux; Louis Martinet présente sa démission ... et reprend son local. C'est la fin de la Société Nationale des Beaux-Arts.

Or, comment comprendre cet échec lorsque l'exposition a bénéficié d'un tel soutien non seulement de la communauté artistique mais aussi des milieux politiques et de la critique? La réponse à cette question réside dans l'analyse du rapport entre les expositions indépendantes et le Salon. Une vision de la vie artistique qui ne voit que les expositions de Courbet et de Manet comme précurseurs de ce que d'aucuns vont jusqu'à appeler la "scission" impressionniste,⁷⁷ nous amènerait à croire que ce sont les jeunes novateurs qui cherchent à se soustraire à l'influence du Salon et que ce sont les "réactionnaires" qui voudraient maintenir le monopole du Salon sur les rapports entre les artistes et le public. Or, c'est précisément l'inverse qui est vrai. Les partisans les plus résolus d'un Salon "conservateur" étaient également les défenseurs les plus

ardents du développement des expositions indépendantes car ils y voyaient une façon de décharger le Salon de sa fonction de "promotion" artistique et ainsi le réserver pour ce qu'ils percevaient comme sa fonction principale: la célébration des grandes réalisations artistiques.

C'est dans ce sens qu'il faut lire l'intervention d'un député devant le Corps Législatif dans le contexte de la controverse entourant le Salon de 1863 et la décision d'ouvrir un Salon des Refusés:

[Quel est] le but et le caractère des expositions? Ont-elles pour objet de mettre le public en rapport avec les produits qui peuvent lui plaire, et déterminer des préférences d'acquisitions ou de commandes? Alors aucun jury ne doit s'interposer entre l'artiste et le public... Une exposition est-elle destinée à montrer à la capitale, à l'Europe, des ouvrages qui constatent d'une manière honorable l'état et les tendances de l'art français, à appeler l'attention sur des travaux dignes de la fixer, à encourager des efforts consciencieux? Oh! alors, tout ne peut être indistinctement reçu, il n'y a plus une question de commerce, mais une question de talent... Ces deux espèces d'exposition sont utiles, sont nécessaires, mais dans des conditions différentes. La première est une affaire d'intérêt particulier, l'autre une solennité d'intérêt public. Vous apercevrez aussitôt les conséquences de cette distinction. C'est aux artistes de faire leurs affaires eux-mêmes, à l'État et au jury celles de l'art.⁷⁸

Si les jeunes artistes et les inconnus se plaignaient amèrement des injustices et des décisions arbitraires du jury à leur égard, ce n'était pas, on le devine bien,

pour contester l'existence du Salon mais pour que celui-ci soit plus favorable à leur égard. C'était eux, plus que toute autre catégorie d'artiste, qui avaient besoin du Salon pour vivre.

C'est ainsi que l'on doit constater que l'une des forces les plus déterminées derrière le développement des expositions indépendantes, n'a rien à voir avec une contestation du Salon mais au contraire, vise à le conserver et à le renforcer. C'est dans ce contexte qu'il faut lire toutes les propositions en vue de créer ce que l'on appelait à cette époque un "Salon permanent", consacré à la vente, où les expositions se succéderaient tout au long de l'année. D'ailleurs, les partisans du Salon conservateur ne se contentaient pas d'appeler cette évolution du bout des lèvres; il y a eu plusieurs tentatives dans ce sens, notamment une dont Charles Blanc, deux fois directeur des beaux-arts, fait la promotion en 1860.⁷⁹

Mais si ces tentatives, tout comme celle de la Société Nationale des Beaux-Arts qui s'en inspire d'ailleurs, s'avèrent des échecs, c'est avant tout parce que les expositions privées sont peu susceptibles, à cette époque, de répondre aux besoins des artistes et surtout des jeunes et des inconnus. Ce genre d'initiative se heurte d'abord et avant tout au problème d'ambiguïté de son statut par rapport au Salon.

Regardons les choses du point de vue des artistes. Pourquoi exposer à une telle

manifestation? Ou pour vendre ou pour bâtir sa réputation. Or, pour vendre, les conditions ne sont guère avantageuses. Pour financer l'initiative, la Société avait fait approuver des règlements stipulant que 50% des recettes de ventes seraient consacrées aux frais fixes de la société.⁸⁰ Les ventes au Salon, ou aux marchands ne coûtent rien aux artistes. Mais n'insistons pas; peut-être l'artiste pouvait-il vendre plus cher qu'au marchand ou, encore mettre ces frais au compte de la publicité afin de bâtir sa réputation.

Mais quelle réputation peut-on s'y faire? La Société se présente comme une association libre entre égaux permettant aux artistes de prendre leurs propres affaires en mains. Il s'agit donc, avant tout, des "affaires", alors que c'est au Salon que l'on envoie ses plus grandes réalisations. Les artistes étaient conscients d'ailleurs de cette dévalorisation implicite de leurs tableaux et la conséquence en fut désastreuse. Avant même la fin de l'exposition, la plupart avaient retiré leurs œuvres pour les envoyer au Salon.⁸¹

Ernest Chesneau, écrivant dans L'Artiste, expose clairement le problème du point de vue des artistes:

Ne nous étonnons point si nous retrouvons là une sorte de succursale des vieilles expositions officielles, un prolongement du palais de l'Industrie. Cette abstention des artistes, que M. Martinet sera tenté d'appeler une désertion, est toute à leur honneur. Au boulevard des Italiens se trouve leur comptoir de vente, mais aux Champs-Élysées ils vont chercher leurs titres d'honneur, fonder ou

consacrer leur réputation devant le grand public. Il n'y avait point à hésiter pour tout artiste soucieux de sa dignité. Aussi devons-nous dire que nul n'a hésité; car les peintres qui ont exposé au boulevard n'y ont envoyé que des toiles déjà anciennes ou l'excédent de leurs ouvrages, après en avoir retiré les trois meilleurs pour le Salon.⁸²

Comme on le voit, c'est le statut ambigu des expositions d'art à cette époque par rapport au Salon qui fait problème. D'ailleurs, à cet égard, il faut signaler une catégorie d'artistes qui ont brillé par leur absence à cette exposition. La diversité des artistes qui y participent est grande mais les "vedettes" du Salon de l'époque, les nouveaux artistes "en vogue", n'y sont pas. Ni Cabanel, ni Bouguereau, ni J. Breton, ni Gérôme, ni Meissonnier, ni même Courbet n'ont soutenu cette initiative. Et pourquoi le feraient-ils? Quel intérêt auraient-ils à se commettre avec un centaine d'artistes, dont la majorité ne sont pas médaillés, alors qu'ils peuvent triompher au Salon?

On répondra que s'ils se présentent au Salon, ils ne seront pas un parmi cent mais un parmi deux mille. Sauf qu'au Salon, les hiérarchies sont respectées. Et c'est bien là que l'on voit le dilemme auquel ce genre d'entreprise est condamné. Si les artistes doivent se présenter sur un pied d'égalité, ce sont les "grands" artistes qui auront tendance à s'abstenir. Mais si ces artistes ne sont pas présents, l'exposition perd de son prestige et de son intérêt. Par contre, si, pour assurer leur présence, on leur fait une place de choix et on élimine les tableaux controversés, la Société, à son tour, se trouve aux prises avec exactement les

mêmes problèmes que le Salon. Comment établir les hiérarchies de placement? Comment fixer des critères de sélection? Peu étonnant alors que les artistes eux-mêmes doutent de l'efficacité des expositions privées. D'autant plus que la mise en scène élégante qu'une telle exposition exige hypothèque la rentabilité de l'entreprise.

Plaçons-nous maintenant du point de vue des amateurs. Certes, on pouvait mieux voir les tableaux qu'au Salon. C'est vrai aussi que si on était invité au vernissage, on pouvait écouter de la belle musique dans un environnement plus luxueux qu'au Salon, mais qu'est-ce qu'on pouvait "apprendre" de plus? Les "vrais" amateurs d'art n'avaient pas besoin d'une exposition dans des installations luxueuses pour apprécier l'oeuvre d'un Bonnat ou d'un Bonvin. Ils avaient leurs propres réseaux, les courtiers d'art, les amitiés, les connaissances, les contacts. Et les autres acheteurs potentiels? Ceux qui, nous dit-on, suivent les modes? Une exposition de la sorte ne peut pas agir sur les modes. Elle réunit les "tableaux de vente" des artistes déjà connus à côté des toiles de jeunes artistes peu connus du grand public. D'ailleurs, les artistes à la page n'y sont même pas.

Que faut-il donc conclure de cette brève analyse d'une exposition d'art, en 1864, en ce qui concerne la nature de la vie artistique de l'époque? Tout simplement ceci: l'échec de la tentative de la Société Nationale des Beaux-Arts n'est le fruit

d'aucune censure gouvernementale, ni d'une hostilité de l'Académie ou d'une fraction de l'opinion publique. Il ne peut se comprendre, me semble-t-il, qu'en rapport avec la place qu'occupe encore le Salon dans la vie artistique. Le Salon "écrase" toute autre forme d'exposition à Paris parce que les expositions privées peuvent difficilement contribuer à bâtir des réputations.

On sait pourtant que les expositions se multiplient, et déjà, au début des années 1880, on en compte une quinzaine par année. Comment est-on passé de cet échec de l'expérience de Louis Martinet, malgré le soutien dont elle a bénéficié, au fourmillement d'expositions privées dans les années 1880?

L'histoire n'est peut-être pas encore une fois celle que l'on raconte le plus souvent, tissée du courage et de la vision des militants de l'avenir. Les principaux protagonistes ne sont pas les "intransigeants" ni les "refusés" mais bien les "gloires" du Salon et des marchands avisés. Or, pour comprendre cette évolution, il faut analyser les conditions de réussite d'une exposition à cette époque. On ne saura mieux commencer cette réflexion qu'en examinant encore quelques échecs.

Du Salon des Refusés aux expositions "impressionnistes"

Un autre "non-événement" qui lui, contrairement à l'expérience de la Société

Nationale, est passé à l'histoire fut le célèbre Salon des Refusés de 1863. Si ce Salon est parfois perçu comme le coup d'envoi de la contestation de la peinture académique par les jeunes novateurs épris de modernisme et de liberté, on cherchera en vain, dans la documentation de l'époque, les faits qui peuvent justifier une telle lecture de la situation. La majeure partie de la peinture qui y est exposée n'a rien de très moderniste et le résultat global ne confirme aucun parti-pris esthétique précis qui puisse expliquer les refus. Parmi les artistes qui se sont occupés le plus activement de cette exposition, notamment en publiant un catalogue et en battant le rappel parmi les refusés, on ne retrouve aucun nom que l'on associe aujourd'hui aux audaces du "modernisme". On ne trouvera pas d'exemple plus éloquent de la confusion qui est entretenue entre "indépendant" et "modernisme" qu'en consultant la liste des artistes qui sont sur le "Comité d'organisation" du Salon des Refusés. On retrouve cette liste dans le catalogue de l'exposition: Antoine Chintreuil, Jean et Léopold Desbrosses, Félix Dupuis, Frédérick Juncker, Charles Lapostolet, Lévé (sic) et Jules Pelletier. Ce sont des artistes bien indépendants mais guère modernes.⁸³

D'ailleurs, si les artistes comme Manet et Whistler ont, pendant un moment, envisagé de se servir de cette plate-forme pour faire valoir leurs talents, ils se sont vite ravisés et on n'entendra plus parler d'une telle stratégie de leur part par la suite. A bien y réfléchir, on ne peut qu'abonder dans leur sens. On comprendra alors que si le "Salon permanent" n'était guère destiné à passer à

l'histoire, les Salons des Refusés, à plus forte raison, n'avaient rien de très reluisant pour les artistes. Si déjà une exposition organisée par les artistes, où ils envoient librement leur production, est considérée comme une manifestation de deuxième ordre par rapport au Salon, quel intérêt peut avoir une exposition dont les oeuvres ont été explicitement reconnues comme inférieures?

Il est possible que le Salon des Refusés en 1863 ait créé une certaine sensation, surtout parce que c'était la première initiative du genre, provoquée, de surcroît, par l'Empereur lui-même. Toutefois les expériences suivantes (qui eurent lieu en 1864, 1872, 1875 et 1886) ne suscitent guère d'intérêt. Encore faut-il rappeler que seulement 670 ouvrages sur les 3 000 refusés ont été effectivement envoyés au Salon des Refusés en 1863, la vaste majorité des artistes préférant s'abstenir. La situation est encore plus nette en 1886, lorsque seulement une cinquantaine de tableaux sont exposés au Salon des Refusés parmi les 5 000 ouvrages refusés.⁸⁴

Du point de vue des artistes qui cherchent à établir leur réputation, il n'y a donc pas de voie facile, encore qu'il faut se rappeler, comme le font continuellement les critiques d'art de l'époque, (qui sont souvent, eux, des aspirants auteurs), que le sort des artistes est quand même privilégié. L'État ne fournissait pas d'équivalent au Salon pour les écrivains, les poètes, les dramaturges, et les musiciens, où ils auraient pu faire connaître librement leurs oeuvres.⁸⁵

Le dilemme des artistes est pourtant incontournable. Envoyer ses toiles au Salon, c'est forcément se soumettre au jugement d'un jury composé d'artistes qui ont peu d'intérêt et même parfois avec toute la bonne foi du monde, ou peu d'habileté à voir naître des nouvelles réputations. En cela, ils ne sont guère différents, il faut le dire, des impressionnistes qui n'aimeront pas les néo-impressionnistes, ou des néo-impressionnistes qui n'aimeront pas les cubistes; la liste est longue. De l'autre côté, comme on l'a vu lors de l'analyse de l'expérience de la Société Nationale des Beaux-Arts, les expositions ne constituent pas un moyen particulièrement efficace pour établir sa réputation. Certes, on peut se proclamer seul maître de son destin. Le problème, c'est qu'on risque de se retrouver un peu trop seul. Qui s'intéressera à un artiste qui n'est pas connu, qui n'a pas fait ses preuves au Salon? Il y aurait certes des amateurs, mais cela vaut-il la peine de faire une exposition pour eux alors qu'on peut tout aussi bien trouver les mêmes tableaux chez le marchand sympathique, le père untel, qui se spécialise dans la vente pour "trois fois rien" des toiles des jeunes?

Certains jeunes artistes tenteront leur chance ailleurs, en se soumettant à l'épreuve des ventes aux enchères,⁸⁶ tout comme les impressionnistes le feront à peu près au même moment. Par contre, cette tactique ne connaît pas une popularité très répandue, notamment en raison des risques inhérents qu'elle comporte. En effet, une mauvaise vente, qui dépend de facteurs sur lesquels on a peu d'emprise, peut être non seulement inutile, mais néfaste pour une

réputation et anéantir les efforts antérieurs en laissant croire à une baisse de la cote d'un artiste.

Dans un tel contexte, on comprend bien qu'il n'est pas possible de s'abstenir du Salon. On ne fait que se priver d'un moyen important pour confirmer et renforcer son statut, arme que l'on peut d'autant moins se permettre d'ignorer que la concurrence entre artistes est féroce. Et quel avantage retire-t-on d'une abstention du Salon? Le poids du Salon dans la vie artistique n'en est pas modifié pour autant car ce n'est pas l'absence de quelques toiles de jeunes inconnus, parmi les milliers qui sont acheminées au jury, qui ferait tort au Salon. Bien au contraire.

C'est ainsi que les jeunes artistes sont condamnés à poursuivre simultanément les deux stratégies: les envois au Salon et la recherche d'"amis" parmi les collectionneurs, marchands et critiques. S'ils ne font pas plus d'expositions à cette époque, ce n'est pas tant la preuve d'une absence d'indépendance d'esprit que parce que leur utilité est loin d'être évidente.

Pourtant, comme chacun le sait, non seulement les impressionnistes ont-ils pris le chemin des expositions privées, ils se sont même interdit, à partir de 1876, d'exposer au Salon. Comment comprendre un tel comportement à la lumière des analyses présentées ci-haut?

Sur cette question, la documentation est, pour une fois, abondante. Il ne s'agit pas, bien entendu, d'évaluer les réactions que ces expositions ont provoquées en termes esthétiques mais bien d'analyser cette expérience dans le contexte des contraintes structurelles de la vie artistique dont nous avons déjà parlé.

Précisons d'abord ce qui surprend d'un tel geste. Ce n'est pas le fait en soi de l'exposition. Sans être chose courante, les expositions indépendantes étaient loin d'être inconnues. Cependant, elles présentaient surtout des artistes dont la réputation au Salon était déjà faite. Nous reviendrons sur ce phénomène car il est d'une importance capitale pour comprendre la situation d'alors. Mais on aurait tort de voir une continuité parfaite entre ces expositions consacrées aux artistes connus et celle organisée par la "Société anonyme" en 1874.⁸⁷ Ce qui "fait date", si l'on veut parler en ces termes, ce n'est pas une exposition de peinture de plus mais que celle-ci soit organisée par des artistes dont la réputation restait encore largement à faire.

Certes, on a grandement exagéré l'isolement dans lequel ces artistes se seraient trouvés avant 1874. Monet, en particulier s'était déjà fait remarquer au Salon de 1866 où il avait vendu un de ses tableaux à un critique d'art célèbre, Arsène Houssaye. Morisot et Degas, on le sait, ne se sont pas fait refuser leurs toiles au Salon et ce dernier a même décliné une offre d'un marchand qui lui proposait un revenu garanti de 12 000F par an contre un certain nombre de tableaux.⁸⁸

(Rappelons qu'à cette époque, les revenus d'une personne pratiquant une profession libérale étaient de l'ordre de 7 000 à 9 000F par année).⁸⁹ Pissarro, pour sa part, avait accepté une proposition semblable de la part de Durand-Ruel. Cependant, ces succès, pour encourageants qu'ils aient dû être, étaient loin encore d'assurer leurs réputations et beaucoup de chemin restait encore à parcourir. Or rien dans l'analyse présentée jusqu'ici ne nous amène à comprendre leur choix d'organiser des expositions indépendantes et de s'abstenir du Salon pour y parvenir. Au contraire on croirait plutôt qu'une telle stratégie, de la part de jeunes artistes, serait vouée à l'échec.

Ce que l'on tarde à réaliser c'est qu'elle fut bel et bien un échec. Certes, d'une certaine façon, on ne nie pas aujourd'hui cette évidence. On en fait même l'un des titres de gloire de l'épopée impressionniste:

S'il fallait du courage pour s'engager dans une voie marquée par la misère, combien en fallait-il surtout pour continuer pendant de longues années un effort incroyable qui ne rencontrait pas le moindre écho. [...] Sans hésiter, les impressionnistes poursuivirent dans un isolement total, leurs efforts créateurs comme une troupe d'acteurs qui joueraient soir après soir devant une salle vide.⁹⁰

Mais si l'on souligne l'échec des expositions, c'est pour mieux souligner l'originalité de la peinture et le courage dont les artistes devaient faire preuve avant de triompher. La chanson est bien connue, et il n'y a pas lieu ici de la répéter

car elle raconte une "non-histoire". Sans nier la part de courage et d'originalité que ces artistes ont manifestée, il faut bien se rendre compte que les succès qui viennent vers le milieu ou la fin des années 1880 doivent peu à la stratégie adoptée au début des années 1870, et que le développement prodigieux des expositions indépendantes que l'on constatera, surtout à partir de 1880, loin d'être la suite logique des expositions impressionnistes, serait plutôt l'une des causes de leur succès ultérieur.

Puisque c'est de leur stratégie dont il est ici question, regardons-la d'un peu plus près. On constate un bien curieux phénomène. En effet, plusieurs observateurs aujourd'hui ont souligné la réticence dont les proches mêmes des impressionnistes ont témoignée devant l'idée d'organiser une exposition. On cite souvent, en effet, une lettre fort intéressante qu'écrit le collectionneur Théodore Duret⁹¹ à son ami Pissarro au début de 1874:

Vous n'y arriverez point par des expositions de sociétés particulières. Le public ne va pas à ces expositions, il n'y a que le même noyau d'artistes et d'amateurs qui vous connaît d'avance.⁹²

On sait également que Manet refuse systématiquement de participer aux expositions en insistant que c'est au Salon que la bataille doit être menée⁹³ et Cézanne, sur ce point, est d'accord avec lui; il ne participera à aucune des expositions où l'interdiction d'envoyer au Salon est appliquée.

Cependant, si l'on cite aujourd'hui ces témoignages des amis des impressionnistes, c'est rarement dans le but de nous faire comprendre les rapports de force dans la vie artistique de l'époque mais bien plus pour indiquer les obstacles que devaient franchir les jeunes peintres. "Même leurs amis les déconseillaient!" On cite volontiers ces propos décourageants de leurs alliés mais on cite bien moins souvent les témoignages d'appui qu'ils reçoivent ... de leurs "adversaires" (en l'occurrence ici, les critiques d'art qui n'aimaient pas leur peinture).

Émile Cardon, écrivant dans La Presse, exprime ce sentiment, on ne peut plus clairement, en commençant son compte rendu de l'exposition de 1874 dans les termes suivants:

En toute justice, en abordant l'Exposition du boulevard des Capucines, il est important de faire deux parts: l'une qu'on ne saurait trop encourager, l'autre contre laquelle on ne pourrait trop réagir; la première qui a droit à tous nos éloges, la seconde qu'il faut repousser très vigoureusement; celle-ci méprisable, celle-là digne de tout intérêt. [...] Le principe qui a présidé à cette association mérite donc toutes les louanges, et nous ne les marchandons pas, on le voit, aux fondateurs de l'association. Il nous reste à présent à apprécier la première exposition de la Société anonyme, au point de vue purement artistique; nous le ferons avec la même sincérité. [...] [C]'est tout simplement la négation des règles les plus élémentaires du dessin et de la peinture. [etc. etc.]⁹⁴

On aboutit donc à une situation paradoxale où l'on voit que les impressionnistes,

faisant fi des conseils de leurs amis, font la joie de leurs adversaires en prenant la route des expositions privées. C'est le monde à l'envers!

Et pourtant non. Les conseils des uns, le "soutien de principe" des autres sont tout à fait logiques par rapport à la lecture que faisait chacune des parties. Pour Duret et Manet, l'enjeu principal, c'est le Salon. Il faut se servir du soutien dont on dispose pour forcer la main au jury. Ou celui-ci s'entête à refuser ou à mal placer leurs tableaux et donc à se discréditer aux yeux d'une fraction grandissante de l'opinion, ou il finit par fléchir et par ouvrir la voie non seulement à Manet et ses amis mais aux autres artistes travaillant dans le même sens. De ce point de vue, la "liberté" qu'apportent les expositions particulières, c'est la liberté des "hors-jeux", des lâcheurs.

Or, c'est précisément la lecture inverse que faisaient des observateurs comme Cardon. Ce n'est pas forcément qu'ils aient voulu accorder à ces artistes suffisamment de corde pour se pendre mais ils voyaient, à travers le développement des expositions indépendantes, une façon de mettre chacune des écoles artistiques en rapport avec ses amateurs ... et de réserver ainsi le Salon aux gloires consacrées.

D'autres artistes assurément suivront l'exemple des membres de la Société anonyme des peintres, et comme cela existe en Angleterre, nous verrons se créer vingt ou trente sociétés artistiques ayant chacune leur public. C'est un bien....⁹⁵

L'histoire, comme toujours, a fini par trancher ces débats mais peut-on être, sur ce point, si sûr qu'elle ait tranché du côté des impressionnistes? Qu'elle leur ait donné deux fois raison, à la fois contre leurs amis et contre leurs adversaires?⁹⁶ Ce n'est pas l'opinion de Zola, en tout cas, lorsqu'il fait le bilan de ces expositions en 1880. Certes, elles ont réussi à créer un certain bruit autour des quelques noms pendant un moment. "Malheureusement, écrira Zola, ce n'était là que du bruit, ce bruit de Paris que le vent emporte." La décision de faire bande à part fut "une faute de conduite, un manque d'habileté dans l'entêtement", surtout de la part de Monet, "car s'il avait continué la lutte sur le terrain des Salons officiels, nul doute qu'il aurait aujourd'hui la grande situation à laquelle il a droit."⁹⁷

Décidément, les impressionnistes ont des drôles d'amis et on imagine bien qu'ils n'ont guère apprécié ce genre de sermon public de la part de Zola. Sermon d'autant plus facile à faire, il est vrai, que la conclusion est hypothétique et tirée après coup. Sur le fond cependant, ils sont plusieurs dans les rangs mêmes de ces artistes à ne pas dire autre chose.

C'est Renoir d'abord qui abandonne cette stratégie des expositions en 1878 et qui dira quelques années plus tard:

Je viens tâcher de vous expliquer pourquoi j'envoie au Salon. Il y a dans Paris à peine quinze amateurs capables d'aimer un peintre sans le Salon. Il y en a quatre-vingt mille qui n'achèteront même

pas un nez si un peintre n'est pas au Salon.[...] Mon envoi au Salon est tout commercial. En tout cas, c'est comme de certaines médecines. Si ça ne fait pas de bien, ça ne fait pas de mal.⁹⁸

C'est Sisley ensuite, dans une lettre du 14 mars 1879 à ce même collectionneur Duret qui avait déconseillé l'initiative à Pissarro cinq ans plus tôt, qui écrit:

Le moment est encore loin où l'on pourra se passer du prestige qui s'attache aux expositions officielles. Je suis donc résolu à envoyer au Salon. Si je suis reçu, il y a des chances cette année, je crois, que je pourrais faire des affaires.⁹⁹

C'est Monet enfin, qui ne dit guère autre chose lorsqu'il écrit, encore à Duret, en mars 1880:

Puisque vous êtes de ceux qui m'avez souvent conseillé de m'exposer de nouveau au jugement du jury officiel, il faut que je vous annonce que je vais tenter cette épreuve. [...] Je crois qu'il était de mon intérêt de prendre ce parti étant à peu près sûr de faire certaines affaires, notamment avec [Georges] Petit, une fois que j'aurais forcé la porte du Salon; mais ce n'est pas par goût que je fais cela, et il est bien malheureux que la presse et le public aient pris si peu au sérieux nos petites expositions bien préférables à ce bazar officiel. Enfin, puisqu'il faut en passer par là, allons-y.¹⁰⁰

Les cercles artistiques

Mais si cette série d'expositions organisées par Pissarro, Degas, Caillebotte et compagnie se solde, en 1880, par des résultats décevants, il n'en est pas de même

pour une autre série d'expositions qui a lieu, bon an mal an, depuis 1862. Il s'agit des manifestations des cercles artistiques dont deux en particulier, le Cercle de l'Union artistique (connu sous le nom du Cercle de la rue Choiseul, de la place Vendôme, les Mirlitons puis, à la toute fin du siècle, L'Epatant) et le Cercle Artistique et Littéraire (Cercle Volney) qui jouent un rôle primordial dans le développement des expositions privées. Ce n'est pas l'un des faits les moins étonnants de l'historiographie moderne dans ce domaine que d'avoir passé sous silence ces expositions. Des artistes parmi les plus renommés de leur époque y participent et ces expositions suscitent un intérêt autrement plus important que les manifestations dont on parle plus haut, tant de la part des critiques que du public.

Nos recherches sur ces expositions restent encore fragmentaires mais nous pouvons d'ores et déjà en broser les grandes lignes. C'est le Cercle de l'Union artistique qui en 1862 inaugure cette série d'expositions. A l'origine, un genre de club privé à l'anglaise réunissant des hommes du monde, dont un certain nombre d'artistes, ce cercle prend l'initiative d'organiser une exposition d'oeuvres d'art. D'après le compte rendu qu'en publie la Gazette des Beaux-Arts, au moins dix-sept artistes y sont représentés dont Messonnier, Fromentin, Delacroix, Corot et Millet ainsi que d'autres représentants de l'École de Barbizon comme Rousseau et Diaz.¹⁰¹ Il est possible que le choix des artistes ait été influencé aussi par Francis Petit, marchand d'art qui se spécialise dans la vente

des tableaux de plusieurs de ces artistes, et qui est le principal organisateur de cette première exposition au Cercle de l'Union artistique.¹⁰²

La formule marche à merveille paraît-il, entre autres, on le devine, parce qu'elle marie bien les intérêts des artistes à ceux des collectionneurs qui sont heureux de se faire une publicité mutuelle auprès du public choisi qui assiste à ce genre d'événement. En effet, un bon nombre des tableaux exposés ne sont ni récents ni à vendre mais sont bien connus et proviennent de collections privées.¹⁰³ D'autres, au contraire, sont récents et, on imagine bien, à vendre. Mais ces expositions marchent bien aussi parce qu'elles fonctionnent sur le principe de l'exclusivité et du prestige. Non seulement il faut être invité pour y exposer ses oeuvres, il faut également l'être pour venir les voir! En plus, il semble que les artistes n'ont pas à assumer les risques financiers de l'entreprise.

Dans ces conditions, on comprend que l'affaire ait pu prendre rapidement de l'ampleur. Elle devient un "Salon au petit pied"¹⁰⁴ et bientôt c'est plus d'une centaine de tableaux qui y sont exposés¹⁰⁵, réunis, semble-t-il, bien plus selon des critères sociaux (l'élégance est de mise) que selon des dogmes esthétiques. A l'exposition de 1866, par exemple, on retrouve des portraits de la haute société parisienne effectués par des académiciens comme Pils et Gérôme mais aussi par Tissot et Stevens qui sont parmi les jeunes (30 et 38 ans respectivement) à la mode au Salon à cette époque.¹⁰⁶ Le caractère contemporain de l'exposition

s'accentue de même que son côté mondain. En 1869, le directeur de la Gazette des Beaux-Arts, René Ménard, déplore le fait qu'il n'y ait plus de tableaux des époques passées et parle de cette exposition comme d'une annexe au Salon.¹⁰⁷ Cette année-là, c'est Bonnat et J.L. Brown (tous les deux dans la trentaine) qui y font leur entrée. L'année suivante, Manet y expose!¹⁰⁸

La guerre et la Commune interrompent les activités du cercle mais déjà, en 1872, c'est un autre cercle qui emboîte le pas: le Cercle des Beaux-Arts, qui sera réorganisé et rebaptisé en 1874 sous le nom du Cercle Artistique et Littéraire (plus connu sous les noms des rues où il est successivement situé, d'abord la Chaussée d'Antin, ensuite la rue Saint-Arnaud qui change de nom en 1880 pour devenir la rue Volney). Or, les expositions de ces deux Cercles connaîtront un essor extraordinaire au cours des années 1870, à un point tel que le critique de la Chronique des Arts et de la Curiosité fera remarquer qu'elles attirent, bon an mal an, 50 000 visiteurs au cours du mois que dure l'exposition.¹⁰⁹ A titre de comparaison, la quatrième exposition du "Groupe d'artistes indépendants", au mois d'avril 1879, qui est l'une des plus réussies sur le plan matériel, attire 15 400 admissions contre seulement 4 000 à la première en 1874.¹¹⁰ A peu près tous les artistes en vogue au Salon envoient des oeuvres à l'un ou à l'autre de ces Cercles et parfois même au deux.¹¹¹ Cependant, la logique qui prévaut aux Cercles paraît être l'inverse de celle qui règne au Salon. A ce dernier, ce sont d'abord les liens qu'un artiste entretient avec d'autres artistes déjà en place qui

comptent; la réputation auprès des amateurs venant en deuxième lieu. En revanche, aux cercles, ce sont les amateurs, membres des cercles, qui comptent en premier et des académiciens considérés comme démodés tels Signol, Cogniet, ou Muller n'y sont jamais invités. C'est ainsi que Bastien-Lepage, de Nittis et Béraud sont invités aux Cercles bien plus en raison du fait que leurs oeuvres sont prisées dans les milieux mondains que par les amitiés qui les lieront aux membres influents du jury du Salon. Leurs amis ont plutôt pour noms Manet et Degas que Bouguereau et Cabanel.

Certes, plusieurs des "piliers" du jury du Salon sont également présents à ces expositions car le succès mondain a des goûts éclectiques. L'importance historique de ces expositions ne réside pas dans leur contestation des formules esthétiques mais dans le renforcement qu'elles effectuent de la logique "externe" de la reconnaissance sociale. Cette logique, on l'a vu, s'ajoute plus qu'elle ne s'oppose à la logique interne du Salon, du moins dans un premier temps. Bientôt cependant, elle s'y oppose par le fait même de s'ajouter, car le développement inexorable qu'elle entraîne recèle deux conséquences qui sont, à terme, en contradiction avec la logique de cooptation interne du Salon. D'une part, elle élargit les voies de reconnaissance sociale; d'autre part, elle accélère le processus, ce qui accentue les tensions entre les artistes de "générations" différentes. Ce sont ces contradictions qui vont éclater au grand jour au cours des deux dernières décennies du XIX^e siècle.

CHAPITRE 3

L'ÉCLATEMENT DU SALON ET L'ENJEU DES JEUNES

1880-1900

Les deux dernières décennies du XIX^e siècle voient une transformation en profondeur des rapports entre les différentes institutions de la vie artistique. D'une part, les deux logiques de reconnaissance sociale qui coexistent tant bien que mal à l'intérieur du Salon viennent en conflit et conduisent, enfin, à l'éclatement du Salon des Artistes Français en 1890. D'autre part, on assiste à l'émergence, encore fragile, d'un secteur de la vie artistique orienté spécifiquement en fonction des jeunes artistes. Ce sont ces deux dynamiques qui feront l'objet du présent chapitre.

L'essor des expositions indépendantes

La logique externe qui, comme on l'a vu, reçoit une impulsion nouvelle par la création des expositions privées des cercles artistiques, connaîtra un essor sans

précédent au cours des années 1880. On peut d'abord saisir cette réalité en termes strictement quantitatifs. Une quinzaine d'expositions d'artistes vivants ont lieu à Paris en 1880. C'est plus que le double que l'on comptera en 1890 et trois fois plus encore en 1900.¹¹² Mais au-delà d'une progression quantitative, ce développement témoigne d'une véritable réorganisation de la vie artistique selon une logique d'exploitation de marchés spécifiques. La formule de cercles artistiques reste vivante et on voit même certaines tentatives d'en fonder de nouveaux,¹¹³ mais ce sont surtout les sociétés d'artistes, souvent regroupant des artistes pratiquant une technique particulière, qui connaissent un élan extraordinaire.¹¹⁴ Les aquafortistes créent leur société, dès 1862.¹¹⁵ Il faudra cependant attendre vers le début des années 1880 pour voir la formule se généraliser. Les aquarellistes (en 1878), l'Union des femmes peintres et sculpteurs (en 1882), les artistes lithographes (en 1884), les graveurs et peintres français (en 1889), et les orientalistes (en 1892), sont parmi les sociétés les plus durables mais il y en a des dizaines.¹¹⁶

D'autre part, à l'instar de la Société Nationale des Beaux-Arts de Louis Martinet et des cercles artistiques peut-être, les marchands réaménagent leurs locaux afin de pouvoir présenter des expositions luxueuses à un public nombreux. Durand-Ruel est l'un des premiers à transformer son magasin en galerie dès le début des années 1870. Sedelmeyer en 1875, et Goupil en 1882 emboîtent le pas sans tarder.¹¹⁷ C'est encore et surtout Georges Petit qui donne le ton pour

les années 1880. Il s'agit du petit-fils de Francis Petit qui, nous l'avons vu, fut l'animateur du Cercle de l'Union Artistique à ses origines. En 1882, il se fait bâtir de nouveaux locaux, rue de Sèze, qui dépassent tout ce qui s'est fait dans le genre jusque-là:

[Ses galeries sont constuities] dans le même style [que l'Opéra de Charles Garnier] de marbre-onyx-stuc, à macarons et oves dorés. Les panneaux étaient tendus du même brocart que les loges de l'Académie nationale de Musique et de Danse. Emporium de l'art <dernier cri> sous la République athénienne¹¹⁸, les galeries de la rue de Sèze constituèrent un rendez-vous très central pour le monde riche. Rien n'égalera le faste, l'élégance des vernissages nocturnes, <tenu de soirée> exigée comme au foyer de la danse; après minuit, les Coquelin, l'aîné et le cadet, avec Sarah Bernhardt, venaient faire leurs emplettes, en sablant le champagne. Albert Wolff écrivait sa chronique pour Le Figaro dans le cabinet du caissier principal; la ville apprendrait le lendemain, en dépliant son journal, que Bastien-Lepage, Cazin ou Helleu, étaient des maîtres.¹¹⁹

Peu de temps après, Petit passe une série de contrats avec des sociétés d'artistes (les Aquarellistes, les Femmes peintres et sculpteurs notamment) pour qu'elles tiennent leurs expositions annuelles dans ses galeries. Il se fait nommer vice-président de ces groupes, s'engage à assumer les frais des expositions et demande en retour cinquante pour cent des recettes. Selon le rédacteur de la Chronique des Arts et de la Curiosité qui rend compte de ce procédé, c'est là "une affaire très rentable", notamment dans le cas des aquarellistes.¹²⁰

Non content de prendre dans son giron certaines sociétés existantes, ce marchand en crée. C'est ainsi que l'on voit, dès la première année qu'il occupe ses nouveaux locaux, la création d'une "Société internationale de peinture" qui est constituée d'artistes étrangers vivant à Paris et de Français, que rien ne réunit sur le plan esthétique mais qui sont tous bien cotés dans les milieux mondains.¹²¹ Plusieurs ont déjà souligné le point tournant dans la carrière de Monet qu'a constitué l'invitation à l'exposition de la Société internationale en 1885 et Renoir, Pissarro et Morisot seront invités à y participer au cours des années suivantes.¹²²

Or les conséquences de ce développement rapide des expositions privées sur l'évolution du Salon sont passées largement inaperçues tant l'attention est rivée sur les seuls artistes jugés d'avant-garde. On se rappellera que le jury du Salon de 1880, pour protester contre la nouvelle réglementation imposée par le sous-secrétaire aux beaux-arts, avait à toutes fins pratiques renoncé à son travail de sélection et admis un nombre d'ouvrages sans précédent. Parmi les quelques 9 000 ouvrages soumis, plus de 7 000 sont acceptés, ce qui constituait une augmentation de presque cinquante pour cent (50%) par rapport au chiffre de deux ans plus tôt. Or, déjà en 1878, on en avait admis un nombre record. Il était évident qu'une telle pratique ne pouvait durer sous peine de voir le Salon sombrer sous l'avalanche de tableaux. Zola, dans Le Voltaire du 18-22 juin 1880, commente la situation ainsi:

Les Salons deviennent des bazars de plus en plus encombrés Cette année par exemple, on ne voit pas bien ce qu'on a pu refuser.... C'est un déluge, une inondation.... Les anciens Salons sont morts, nous allons fatalement à cet entrepôt, à ce magasin général de la peinture, ouvert aux frais de l'État.¹²³

Louis Gonse, pour sa part, dans la Chronique des Arts et de la Curiosité, espère le contraire:

[...] les écluses se sont ouvertes devant le courant et bien téméraire serait celui qui voudrait les refermer.... Un seul espoir reste désormais ... c'est qu'on se lassera de part et d'autre, public et artistes, de cette immense parade; que le Salon, tel qu'il est organisé, se suicidera lui-même.¹²⁴

Pour prévenir l'un et l'autre des sorts qu'on prédisait au Salon, la Société des Artistes Français, qui devait dorénavant assumer la responsabilité de la gestion du Salon, fixe par règlement, le nombre maximum de peintures admises à 2 500 et à 800 le nombre de dessins, aquarelles, etc.¹²⁵ En pratique, on revenait à la situation telle qu'elle avait été en 1877. (Voir Annexe I)

Cependant, les facteurs qui contribuaient à augmenter le flot de tableaux acheminés au Salon à chaque année n'avaient rien perdu de leur intensité. Bien au contraire. Le développement des expositions privées accentue cette tendance en élargissant les voies de reconnaissance sociale. C'est ainsi que l'on voit s'imposer au cours des années 1880 des artistes comme Roll, Bastien-Lepage, Cazin, Carrière et de nombreux autres qui représentent aux yeux du public et

des critiques comme Geffroy, Marx et Fourcaud ce qu'il y a de moderne et de vivant en art. Les expositions luxueuses auxquelles ils participent, qui attirent la presse et un public nombreux, leur assurent une place que le jury du Salon se doit de refléter dans ses propres manifestations.

C'est dans ce sens que nous avons parlé d'un pouvoir "externe" qui se juxtapose plus qu'il ne s'oppose au pouvoir de cooptation "interne" exercé par certains artistes au sein du jury. L'affrontement viendra cependant, autour de l'enjeu du maintien des réputations. Si d'un côté, les artistes qui s'appuient sur le pouvoir interne ne peuvent guère s'opposer à la reconnaissance accordée aux artistes à l'extérieur du Salon, de l'autre côté, ceux-ci ne peuvent, pour leur part, s'opposer au pouvoir de cooptation qu'exercent les membres du jury. Or, c'est ce pouvoir de cooptation qui permet de faire durer une réputation. En effet, celle-ci aurait d'autant moins de chance de décliner qu'elle exerce une influence auprès de jeunes artistes.

Tout indique, en effet, que des artistes dont les réputations s'étaient imposées au cours des années 1860 et au début des années 1870 se sont servis de leur position en tant que chefs des ateliers, soit à l'École des Beaux-Arts, soit dans des académies privées pour s'assurer un bassin d'électeurs lors du vote pour le jury. La formule est efficace car les écoles constituent l'un des seuls noyaux stables et organisés dans une vie artistique passablement éclatée. C'est ainsi

que l'on voit, par exemple, que lorsque Bonnat laisse l'enseignement en 1882, il se fait remplacer par Cormon. Or c'est peu après cette date que Cormon se fait élire pour la première fois, et à toutes les fois suivantes, au jury du Salon.¹²⁶ Certes, cette pratique ne commence pas avec les élections élargies en 1881. Nous avons déjà vu que Duranty a signalé ce phénomène dans son commentaire sur le jury en 1870;¹²⁷ il ne faut sans doute pas croire que seuls les artistes plus âgés se sont servi de ce moyen. Cependant, dans un contexte où la peinture est de plus en plus soumise aux effets de la mode, ce procédé paraît simplement plus "déplacé", plus flagrant dans leur cas.

Il ne faudrait pas exagérer l'influence directe qu'un professeur exerce au niveau des conceptions esthétiques de ses étudiants. Les témoignages sur la pédagogie des professeurs sont trop rares, trop contradictoires et trop peu fiables pour s'en faire une idée précise.¹²⁸ On est donc contraint de spéculer là-dessus d'autant plus que les styles pédagogiques devaient varier d'un professeur à l'autre, les uns étant plus préoccupés de faire acquérir des effets particuliers, les autres se contentant d'encourager ceux en qui ils voyaient du talent. Mais on n'a pas besoin d'énoncer que les professeurs exercent une influence seulement lorsqu'ils se font imiter pour affirmer que la position de professeur d'école tend à maintenir une réputation artistique. En effet, même si le professeur en question n'exerce aucun effet sur ses élèves, il retire un certain pouvoir du fait que ceux-ci se distinguent au Salon et se réclament de lui pour faire leur réputation.

On assiste donc à un processus dont le sens et la force reposent sur la complicité d'intérêts des participants. Chacune des parties confirme la légitimité de l'autre. D'une part les professeurs semblent exercer une influence parce que leurs élèves sont bons et réussissent au Salon et d'autre part, leurs élèves réussissent parce qu'ils peuvent élire leurs professeurs en tant que juges de leur réussite. Présenter la situation ainsi, ce n'est pas uniquement prêter une bonne dose de cynisme aux parties impliquées dans le procédé. Il est possible que professeurs et élèves aient été sincères dans leurs intentions, mais de tels sentiments ne changaient rien à la réalité de la transaction.

Ce "trafic d'influence" atteint un point culminant lorsque la Société des Artistes Français instaure des élections pour la récompense la plus prestigieuse du Salon: la médaille d'honneur.¹²⁹ L'intérêt, par trop manifeste, qu'auraient des membres du jury à favoriser certains artistes en échange de votes lors des élections pour la médaille d'honneur est maintes fois dénoncé.¹³⁰ Même la Chronique des Arts et de la Curiosité, qui se fait un devoir de ne pas se mêler de querelles entre artistes, ne peut s'empêcher de protester contre les conditions dans lesquelles Bouguereau se fait attribuer cette médaille en 1885.¹³¹

Or, cet échange, d'une cohérence interne parfaite, s'enraye le jour où le gouvernement nomme d'office son propre jury de récompenses pour la section de peinture de la Décennale à l'Exposition Universelle de 1889. Le jury qui est

constitué n'est plus le reflet des mécanismes de cooptation au Salon mais plutôt celui des cotes des artistes à ce moment-là. De plus, il n'est composé que de quinze peintres (au lieu de quarante au Salon) auxquels on adjoint deux critiques d'art prestigieux nommés par l'administration, et le conservateur de peinture au Louvre.¹³²

La plupart des artistes choisis figurent régulièrement sur le jury du Salon depuis 1881 mais les artistes dont le succès est plus récent sont placés sur un pied d'égalité avec les plus anciens alors qu'au jury du Salon, ils sont nettement minoritaires. C'est ainsi que l'on voit que les "chefs d'ateliers" comme Bonnat, Bouguereau, Breton, Laurens et Vollon être contrebalancés par Carolus-Duran, Roll, Gervex et Duez plus deux nouveaux: Cazin et Fantin-Latour. Henner, comme Puvis de Chavannes, qui sont également nommés, se tiennent loin des coteries. C'est Meissonnier qui est nommé président, non seulement du jury de peinture mais de toute la section des beaux-arts. Le choix de celui-ci peut sembler s'imposer en raison du fait qu'il est le doyen des membres de la section de peinture de l'Académie. Cependant une telle sélection est particulièrement intéressante parce que cet artiste ne prisait guère les autres membres de l'Académie au jury et boudait lui-même le Salon depuis plusieurs années.¹³³

Les résultats des délibérations de ce jury de récompenses sont spectaculaires. La mainmise des "anciens" brisée, c'est le déluge de médailles, chacun y voyant

semble-t-il, l'occasion de récompenser enfin les artistes qu'il juge dignes de mérite. Alors qu'à l'Exposition Universelle de 1878, on avait décerné 112 médailles, en 1889, on en attribue 712, sans compter les centaines de "mentions honorables".¹³⁴ Or, comme on le sait, le fait d'avoir gagné une médaille rend l'artiste exempt de l'examen du jury aux Salons subséquents, ce qui diminue d'autant ses prérogatives.

C'est ainsi que l'on peut affirmer que le jury de l'Exposition Universelle porte atteinte au pouvoir du jury du Salon deux fois: non seulement il diminue son pouvoir discrétionnaire en rendant d'un seul coup presque la moitié des places au Salon hors de la portée des décisions du jury¹³⁵ mais il réussit en même temps à faire reconnaître des artistes qui jusque-là faisaient les frais des préférences d'un jury inamovible.

Le jury du Salon n'allait pas encaisser un tel coup sans broncher et la riposte ne s'est pas fait attendre. Les responsables du Salon se réunissent, fin 1889, afin d'annoncer les règlements pour le Salon de 1890 et Bouguereau, en tant que président de la section de peinture, propose que les artistes récompensés à l'Exposition Universelle ne soient pas inscrits parmi les artistes exempts de l'examen du jury. La guerre était déclarée. Confrontés à une majorité acquise aux vues de Bouguereau, Meissonnier prend la tête d'un mouvement de scission.

L'éclatement du Salon des Artistes Français

La scission qu'a connue le Salon en 1890 et qui s'est soldée par la création d'un Salon rival, celui de la Société Nationale des Beaux-Arts, est tenue par la plupart des observateurs pour un événement mineur qui relève davantage de la "petite histoire" que d'une étape importante dans la réorganisation de la vie artistique.¹³⁶ La date mérite une phrase, tout au plus un paragraphe, et le phénomène est expédié de diverses façons. Parfois, on le présente comme un coup d'éclat motivé par l'orgueil démesuré d'un vieux rancunier, J.-L. Ernest Meissonnier, qui se croit lésé dans son honneur. Mais puisqu'il est quand même un peu gênant d'expliquer les origines d'une institution qui a attiré des artistes parmi les plus reconnus de leur époque, et qui dure jusqu'à la deuxième guerre mondiale, par une saute d'humeur d'un artiste qui meurt au lendemain de sa création, on est davantage porté à voir dans cette histoire de médailles, la goutte qui a fait déborder le vase entre la vieille garde solidement implantée à la direction du Salon et un groupe d'artistes aux idées légèrement plus libérales ou démocratiques.¹³⁷

La seule étude un tant soit peu approfondie de cette scission a été proposée par Pierre Vaisse qui, lui aussi, minimise l'importance du différend sur les médailles. La scission, selon cette analyse, ne serait pas le fait d'un groupe d'artistes plus libéral ou démocratique mais bien plutôt élitiste. Les dissidents

fuient "l'entrepôt général" dont parlait Zola pour se retrouver dans un Salon plus prestigieux.¹³⁸

Cependant, cette interprétation, à bien des égards convaincante, n'est pourtant pas complète car elle passe sous silence l'une des dimensions essentielles de cet événement, l'enjeu de la cooptation. Comment expliquer, en effet, que les dissidents n'aient pas seulement quitté la Société des Artistes Français mais qu'ils aient choisi de fonder un nouveau Salon? Ils n'avaient plus besoin du Salon pour être reconnus, la vaste majorité étant déjà hors-concours. Plusieurs d'entre eux avaient obtenu des commandes prestigieuses (et lucratives) pour la décoration des bâtiments de l'État.¹³⁹ Enfin, ils jouissaient d'une opinion favorable de la part des critiques, beaucoup plus en tout cas que certains des grands responsables du Salon comme Bouguereau, Tony Robert-Fleury et Gérôme. Bref, si c'était des expositions plus élitistes qu'ils cherchaient, ils avaient l'embarras du choix ne serait-ce que dans les cercles artistiques. Ce qu'ils n'avaient pas, c'était la gestion d'un Salon et ils jugeaient que celle-ci se faisait trop exclusivement en fonction des intérêts d'un seul groupe qui maintenait ainsi sa réputation artistique de façon "artificielle" à travers sa mainmise sur les étudiants des "Écoles".

Or, la gestion d'un Salon, à la différence des expositions privées, est particulièrement utile pour le maintien des réputations. En effet, si les expositions

peuvent favoriser la promotion de la réputation d'un artiste, elles sont moins efficaces pour la maintenir car elles ne permettent pas d'exercer un pouvoir de cooptation sur les nouveaux talents qui s'affirment. En revanche, un Salon, et plus particulièrement le type de Salon que les dissidents ont choisi de fonder, permet d'exercer cette fonction à merveille.

Le Salon National des Beaux-Arts, à la différence du Salon des Artistes Français, n'est pas ouvert à tous. Ne peuvent exposer au nouveau Salon que les membres fondateurs et les artistes qu'ils invitent, soit de façon permanente en les nommant sociétaires, soit de façon provisoire, en leur attribuant le statut d'associé. Fondée sur le principe d'une exposition prestigieuse et élitiste, la nouvelle société peut se dispenser des médailles et même d'un jury pour les sociétaires.¹⁴⁰

C'est ainsi que la cooptation, dissimulée et informelle au Salon des Artistes Français, est érigée en principe au Salon National des Beaux-Arts. Ce phénomène est souligné par certains observateurs de l'époque.

Les fondateurs du nouveau Salon font bon marché des médailles; c'est une vertu à laquelle il faut rendre hommage, mais qui ne coûte pas beaucoup à la plupart d'entre eux, qui en ont eu autant qu'ils pouvaient en avoir. Ils instituent une sorte de vaste académie, qui une fois formée, se recrutera comme font généralement les académies et comme font les cercles, par cooptation.¹⁴¹

L'ambition des fondateurs est donc de se placer à la tête d'un Salon qui réunit ce qu'il y a de meilleur dans la production artistique contemporaine et tout indique que cette stratégie connaît un grand succès au moins jusqu'en 1900. Des mécènes comme May et Camondo assurent la réussite matérielle de l'entreprise dans des installations de luxe¹⁴² et, dès sa première année, le nouveau Salon fait tort à l'ancien en attirant un grand nombre d'artistes qui se sont déjà signalés avec succès dans des expositions aux cercles artistiques et chez les grands marchands.¹⁴³

Il n'est pas étonnant alors que les jeunes artistes dont les critiques ont déjà commencé à signaler le talent, abandonnent la Société des Artistes Français aussitôt invités à la société nouvelle. Jacques-Émile Blanche, qui n'a pas encore trente ans à cette époque mais qui a déjà participé à des expositions collectives aux galeries de Georges Petit, rappelle cette situation dans ses mémoires:

On se figure mal aujourd'hui [en 1931] l'honneur que représentait pour un jeune artiste de ma génération, la lettre qui nous annonça que nous étions faits sociétaires d'office.¹⁴⁴

Et Louis de Fourcaud, l'un des critiques d'art qui avait siégé sur le célèbre jury de récompenses à l'Exposition Universelle de 1889, note dans son compte rendu des Salons en 1895:

Voilà la tendance évidente: débiter et se faire distinguer sur la rive droite [au Salon des Artistes Français que l'on appelle communément le Salon des Champs-Élysées] et s'en aller, ensuite, goûter les

agréments de la rive gauche [c'est-à-dire au Salon National des Beaux-Arts, appelé le Salon du Champ-de-Mars]. [...] On voit donc, chaque année, de nouvelles défections se produire et pas un des transfuges passés au Champ-de-Mars n'en est revenu.¹⁴⁵

Mais le nouveau Salon ne se contente pas d'exercer ses attraits auprès des artistes prometteurs qui débudent au Salon des Artistes Français; il invitera les jeunes qui, volontairement ou non, se sont mis en marge de cette institution et qui ont tenté leurs chances en dehors des sentiers battus, tant au Salon des Indépendants que dans les petites galeries qui commencent alors à organiser des expositions collectives de jeunes artistes.¹⁴⁶ L'objectif pour les artistes dominants à ce Salon, on le devine, c'est d'attirer sous leur toit tous les jeunes artistes dont le talent se fait remarquer. En agissant ainsi, ils établissent leur supériorité par rapport aux artistes dominants du Salon rival et, du même coup, étendent les rapports de cooptation à des secteurs de la vie artistique qui s'étaient créés en dehors de l'emprise du Salon. C'est le développement de cette vie artistique hors du Salon qu'il convient maintenant d'examiner de façon plus détaillée.

La vie artistique hors-Salon et les réputations d'artistes

Comme nous l'avons vu au premier chapitre, le Salon ne constitue qu'une partie du processus de reconnaissance sociale des artistes, une partie qui reflète les

succès remportés auprès de critiques, des collectionneurs et des marchands, autant qu'elle y contribue. C'est ainsi que l'on constate que les artistes consacrent des efforts considérables à s'occuper de cette partie "souterraine" de la reconnaissance sociale à travers leurs rencontres aux cafés, où se réunissent artistes et critiques d'art, mais surtout en recherchant les marchands et les clients susceptibles de rehausser leur réputation. Si nous regardons l'expérience des artistes pour lesquels nous avons le plus de documentation à ce sujet, et qui, sur ce plan du moins, ne doivent pas faire figures d'exception, nous voyons que les "impressionnistes" multiplient les démarches auprès de collectionneurs. Tantôt c'est Renoir et Manet qui cherchent à se faire connaître en faisant des portraits de personnalités prestigieuses; tantôt c'est Pissarro, Monet ou Degas qui concluent des contrats avec des collectionneurs comme Duret, Hoschédé, Charpentier ou Faure afin de fournir un nombre fixe de tableaux dans un laps de temps déterminé.¹⁴⁷ La réputation d'un artiste (et parfois sa survie matérielle) dépend aussi de sa capacité à développer ce genre de contact, parfois auprès de marchands, souvent directement avec des clients.

Or, l'une des transformations les plus significatives à ce niveau au cours des années 1880, c'est le développement de marchés spécifiques dans les arts jusque-là considérés comme mineurs, notamment dans le domaine de la gravure et des procédés de reproduction. Ce phénomène mérite une étude à part, mais tout semble indiquer qu'à partir des années 1880 et surtout au cours des années

1890, on voit se structurer des marchés relativement autonomes, notamment dans le domaine de l'affiche, de l'illustration (de livres, de revues et de journaux) et de l'estampe "originale" qui permettent à un artiste de survivre, voire de se faire remarquer, sans être obligé de concurrencer des artistes reconnus pour obtenir les "faveurs" des collectionneurs et des marchands.¹⁴⁸

Encore ici, on aurait tort d'attribuer cette évolution aux seuls efforts d'artistes d'avant-garde en signalant la contribution de certains groupes comme les Nabis ou de certains individus comme Toulouse-Lautrec. Le phénomène est beaucoup plus général et touche des artistes, des marchands, des critiques et des collectionneurs de toutes les pratiques esthétiques. S'il y a un courant "bohème" qui émane de Montmartre,¹⁴⁹ il y a également un courant conservateur qui joue un rôle essentiel dans le développement de ce secteur par le truchement de la Société des artistes lithographes.¹⁵⁰ Divers représentants de l'administration des beaux-arts prêtent leur concours à ces innovations: Roger Marx joue un rôle important dans la création de la Société des graveurs et peintres en 1889 et écrit des préfaces aux catalogues de plusieurs expositions consacrées à ces arts.¹⁵¹ Tout comme d'ailleurs Léonce Bénédict, conservateur au musée du Luxembourg, qui parraine un projet de publication d'une série de lithographies originales.¹⁵²

Il ne saurait être question d'analyser les origines et le développement de ces

secteurs de la vie artistique ici. Il suffit de constater ce phénomène et d'indiquer son importance dans l'évolution de l'organisation de la vie artistique à cette époque. Or, son importance principale, du point de vue des questions que nous soulevons ici, c'est le rôle de soutien que ces marchés connexes ont accordé aux artistes -- jeunes pour la plupart -- en marge des voies de reconnaissance sociale traditionnelles. Et bien sûr, ce ne sont pas que des artistes qui s'affirment à travers le développement de ces secteurs mais également des marchands comme Joyant, Sagot et Vollard et des critiques comme Thadée Natanson, Camille Mauclair et Arsène Alexandre.

C'est précisément dans ce contexte aussi qu'il faut interpréter la naissance et l'évolution de ce qui est souvent signalé comme une étape décisive dans la lutte contre le Salon "officiel", à savoir, la création, en 1884, d'un Salon "libre" où ne règnent "ni jury, ni récompenses": le Salon des Indépendants.

Le Salon des Indépendants: première phase 1884-1900

De toutes les institutions de la vie artistique de cette époque, celle qui a retenu le plus l'attention est le Salon des Indépendants. On compte, en effet, pas moins de trois ouvrages consacrés à son histoire alors qu'il n'existe rien de comparable pour les autres Salons.¹⁵³ Cette abondance de documentation, toute relative qu'elle soit, ne peut être comprise qu'en rapport avec le rôle historique qu'il est

censé avoir joué dans la marche vers l'art moderne. Espace de liberté dans un monde étouffé, écrasé par les institutions officielles, le Salon des Indépendants est passé à l'histoire comme le tremplin qui aurait lancé toutes les révolutions esthétiques qui allaient secouer l'art dans la France d'avant-guerre: depuis les néo-impressionnistes jusqu'aux cubistes.

Il ne faut guère s'étonner dès lors que tous ces ouvrages racontent essentiellement la même histoire. Si la documentation sur laquelle ils s'appuient varie légèrement d'une version à l'autre, le ton et la thèse restent remarquablement constants. Du premier essai en 1920, rédigé par Gustave Coquiot, un courtier de tableaux étroitement lié aux destins de ce Salon dans les premières décennies du XX^e siècle, jusqu'au recueil de textes célébrant le centenaire de l'institution en 1984, le message est le même: "La fondation du Salon des indépendants en 1884 marque une date capitale dans l'histoire de l'art moderne. C'est sans doute la plus significative des révolutions qui ont jalonné cette histoire."¹⁵⁴

Pourtant, nous savons fort peu de choses sur l'impact réel qu'aurait joué ce Salon dans la réorganisation de la vie artistique alors en cours. Ces études consacrent le rôle du Salon des Indépendants dans la mythologie des origines de l'art moderne en soulignant le fait, incontestable, qu'il a accueilli, du moins jusqu'à la guerre de 1914, les premières toiles d'à peu près tous les artistes qui allaient s'imposer comme maîtres au cours du XX^e siècle. En revanche, on retrouve peu

d'indications sur l'importance de ce Salon dans la vie artistique de cette période. Quel rôle joue-t-il dans les carrières des artistes? Est-il en mesure de les lancer, de soutenir leur réputation dans le temps, de les consacrer? Et quels artistes attire-t-il? Quel est son "poids", son pouvoir d'attraction dans la vie artistique? N'y aurait-il qu'une petite constellation d'artistes "maudits" et d'amateurs avisés qui gravitent autour de cette institution? Ou, au contraire, constitue-t-il un véritable contre-pouvoir qui modifie l'emprise qu'exerce le Salon des Artistes Français sur les carrières? Autrement dit, quelle place occupe-t-il dans la vie artistique et comment cette place se modifie-t-elle dans le temps?

Ces questions, on le voit, nous obligent à rompre avec une vision téléologique de l'histoire de ce Salon et à refuser de lire les faits en fonction des résultats plutôt qu'en fonction de leur contexte. Dans le cadre de la présente réflexion, il nous importe moins de savoir que ceux que l'on considère aujourd'hui comme des grands artistes ont exposé au Salon des Indépendants que de comprendre comment cette institution a modifié les conditions générales dans lesquelles s'inscrivaient les carrières des artistes à la fin du XIX^e siècle.

Rappelons d'abord quelques faits: l'initiative du premier Salon des Artistes Indépendants, au mois de mai 1884, revient à un groupe d'artistes faisant partie de la Société des Jeunes Artistes qui entreprend de canaliser les frustrations des refusés du Salon de cette année-là.¹⁵⁵ On sait fort peu de choses sur cette

Société des Jeunes, sinon qu'elle s'est organisée sous l'égide de Victor Hugo en 1882 et a tenu deux expositions.¹⁵⁶ Rien n'indique que les artistes dont on parle aujourd'hui (c'est-à-dire surtout les néo-impressionnistes) aient participé à ce groupe ni même qu'ils aient joué un rôle important dans l'organisation de ce premier Salon. Loin d'être le fruit d'une contestation de la part d'une poignée d'artistes partageant des conceptions esthétiques radicales, il semble, au contraire, que cette initiative découle des contradictions structurelles du Salon que nous avons déjà analysées. On cherchera en vain, parmi les responsables du Salon des Indépendants pendant les premières années, les noms des artistes que l'on associe à cette institution aujourd'hui.

En effet, aucun des problèmes qu'a connus le Salon lorsqu'il était organisé par l'État n'a été résolu par la prise en main de sa destinée par la Société des Artistes Français. Celle-ci est toujours confrontée à des exigences contradictoires: maintenir le prestige de l'institution en limitant le nombre d'envois tout en contrariant le moins de monde possible. Dans un tel contexte il n'y qu'une seule source qui puisse être canalisée afin de prévenir l'inondation. Il s'agit, bien sûr, des artistes dont les appuis sont faibles -- en premier lieu des jeunes -- et qui sont donc peu en mesure de soulever un tollé de protestations. On comprendra facilement que ce genre "d'injustice" ne pouvait manquer d'attirer la sympathie de quelqu'un comme Victor Hugo.

On comprendra aussi que rien ne pouvait mieux faire l'affaire du Salon qu'un autre Salon qui s'occuperait des jeunes et des malconnus. Le second ne faisait pas concurrence au premier, au contraire, il le soulageait d'un poids dont le jury ne savait plus quoi faire. Un tel Salon était d'autant le bienvenu qu'il allait permettre de faire un tri parmi la masse des artistes inconnus et d'identifier les nouveaux talents prometteurs qui, eux, seraient enfin admis au "vrai" Salon.

Ce n'est pas, bien au contraire, l'image que l'on présente d'habitude du rôle historique du Salon des Indépendants. On est peu enclin à voir cette "date capitale" comme l'occasion de la création d'un "sous-Salon", une "ligue mineure" qui fournit les recrues pour la ligue majeure. Et pourtant, à quelques nuances près, c'est bien comme cela que ce Salon a fonctionné. Or si cette réalité est passée largement inaperçue jusqu'ici,¹⁵⁷ c'est que l'on n'a pas cherché à faire la distinction entre les principes qui président à la promotion du Salon et les pratiques des artistes telles qu'elles se manifestent par leurs choix de lieux d'exposition. Si le discours se veut volontiers contestataire du pouvoir de la Société des Artistes Français, les stratégies des artistes sont loin d'être aussi tranchées.

Une première façon de saisir cette place du Salon des Indépendants consiste à se demander qui y participe. Or, sur ce point, la réponse est très nette. Les exposants ne partagent ni sensibilité politique, ni convictions esthétiques, ni

même opposition de principe au Salon des Artistes Français. Il n'y a qu'une seule caractéristique qui les réunisse: la faiblesse relative de leurs réputations artistiques. Non seulement il n'y a aucun exposant aux Indépendants qui a déjà reçu une médaille au Salon mais même les artistes "indépendants" qui ont acquis une certaine réputation n'y participent pas.¹⁵⁸

Que la création du Salon des Indépendants soit d'abord et avant tout la mise sur pied d'une structure d'attente, comme l'affirme Bouillon,¹⁵⁹ plutôt qu'une déclaration de guerre au Salon des Artistes Français, on s'en convaincra surtout lorsqu'on fera la comparaison entre la naissance du Salon des Indépendants et celle de la Société Nationale des Beaux-Arts en 1890. On aurait pensé que ceux qui voient leur pouvoir contesté feraient obstacle à "la plus significative des révolutions" mais le bruit des révoltés ne semble susciter aucune réaction de la part des responsables du Salon des Artistes Français, ni aucun effort de conciliation de la part des autorités gouvernementales.

C'est tout le contraire qui se produira lorsqu'il s'agira de la scission animée par des artistes reconnus, comme ce fut le cas en 1890. Les séances de conciliation seront convoquées, le ministre responsable recevra les deux parties dans son bureau, des groupes d'artistes publieront leurs positions de compromis. Même le vénérable journal Le Temps publiera un éditorial à la une, incitant les parties

à la modération et exhortant les autorités du Salon à céder aux revendications des dissidents.¹⁶⁰

Mais plus significatif encore c'est un autre "silence" qui en dit long sur le véritable statut du Salon des Indépendants à cette époque. En effet, on ne trouvera nulle part dans les règlements du jeune Salon, l'interdiction d'envoyer au "grand" Salon alors que ce principe est acquis, dès le départ, au Salon National.¹⁶¹ Cette "omission", on s'en doute bien, ne relève ni de l'oubli, ni de principes. Comment justifier, en effet, en invoquant des principes, que l'on puisse être à la fois indépendant et son contraire en envoyant aux deux Salons?! En revanche, comment interdire une telle pratique? Comment convaincre les artistes de venir aux Indépendants si on leur enlève, en même temps, l'accès à un important moyen d'assurer leur survie? Et comment assurer la survie de la Société si on n'attire qu'une poignée d'intransigeants sur le plan des principes dont rien ne garantit, par ailleurs, le talent artistique?

La vérité, c'est que les animateurs du Salon des Indépendants se gardent bien d'une opposition trop tranchée d'avec le Salon des Artistes Français. La préface qu'écrit Ernest Hoschédé¹⁶² au catalogue de la quatrième exposition des Indépendants en 1889 est, à ce titre, très instructive. Certes, il décoche les flèches de rigueur contre les "académiciens les plus assoupis" qui règnent au jury. L'ensemble de la préface pourtant, constitue bien davantage un appel aux

intérêts matériels des jeunes artistes qu'une attaque en règle contre le Salon, ou plus précisément, l'attaque contre le Salon vise surtout à convaincre les jeunes artistes de venir aux Indépendants. La préface commence par des propos rassurants quant à la stabilité, la légalité et la rentabilité du nouveau Salon:

Les expositions des artistes indépendants ont promptement attiré [les Parisiens]. Cette appellation d'Indépendants était faite pour plaire. L'enseigne devait arrêter.

Puis, c'est un appel aux intérêts des jeunes.

Avant peu, la Société des Artistes Français sera, je l'ai déjà dit, fermée aux jeunes faute de place puisque le nombre d'admissions est lui-même réglementé.... Venez donc en foule, jeunes artistes, vous faire inscrire à la société nouvelle qui a déjà acquis son indépendance matérielle....¹⁶³ (nous soulignons)

Certes, ce ne sont pas tous les artistes qui exposent aux Indépendants en attendant leur entrée au Salon des Artistes Français. Tant que l'immobilisme dont était frappé le Salon des Artistes Français ne connaissait pas de dénouement, ces transferts entre le Salon des Indépendants et le Salon des Artistes Français ne pouvaient que rester marginaux. Mais il est évident à cette époque que les artistes "indépendants" sont surtout des artistes "attendant" et le sort de ce Salon dépend bien davantage des possibilités qu'ont les artistes de développer leur carrière ailleurs que d'une dynamique qui lui serait propre.

Rien n'indique, en effet, au cours des années 1880 que le Salon des Indépendants

ait pu concurrencer le Salon des Artistes Français sur le plan d'une stratégie de carrière, même pour les jeunes artistes. Certains critiques d'art, il est vrai, signalent des talents valables qui y exposent mais, dans presque tous les cas, il s'agit d'artistes qui exposent également ailleurs, en Belgique notamment,¹⁶⁴ ou dans certaines sociétés artistiques.¹⁶⁵ Cependant, puisque le Salon des Artistes Français leur était largement fermé, on assiste à une progression régulière du nombre d'exposants au Salon des Indépendants entre 1886 et 1895, tout comme on assiste, de façon générale, à une éclosion de structures d'attente. On envoie au Salon des Indépendants comme on contribue des gravures aux petites revues qui, comme la Revue Blanche et la Plume, ont tendance à se multiplier. On poursuit les recherches d'alliés parmi les critiques, les collectionneurs, les éditeurs, les marchands, comme on cherche à se faire inviter pour exposer à l'une ou l'autre des sociétés artistiques existantes.

Les itinéraires des artistes comme Maurice Denis, Pierre Bonnard ou Félix Vallotton sont, à ce titre, typiques de toute une partie de la génération qui commence sa carrière vers la fin des années 1880. Illustrateurs de revues, créateurs d'affiches, décorateurs de maisons privées, ou de théâtre, en même temps que jeunes peintres aux expositions dans des petites galeries, ces artistes et des centaines de leurs confrères cherchent à profiter de toutes les occasions qui leur sont offertes pour se faire connaître.¹⁶⁶ C'est l'itinéraire, notamment, des centaines de peintres qui passent par les galeries du marchand Le Barc de

Boutteville dans le cadre de la série d'expositions des "impressionnistes et symbolistes".¹⁶⁷

Et peu à peu, ces initiatives commencent à porter fruit à travers un double mouvement de cooptation: des artistes eux-mêmes et de leurs sources de soutien social. C'est ainsi que des marchands établis comme Durand-Ruel et Bernheim-Jeune, commencent à s'intéresser aux jeunes artistes qui se distinguent dans ces réseaux de revues, de petites galeries et d'arts mineurs. Puis en même temps, c'est l'invitation au Salon National des Beaux-Arts qui arrive. On compte plus d'une vingtaine d'exposants au Salon des Indépendants de 1892 qui sont passés au Salon plus prestigieux entre 1894 et 1896.¹⁶⁸

C'est ainsi par exemple, qu'un observateur, commentant la septième exposition à la galerie du Barc de Boutteville en 1894, peut écrire:

Maintenant ils peuvent acclamer la victoire de leurs amis. Au Salon du Champ de Mars, vingt-trois exposants de chez le Barc de Boutteville ont envoyé des oeuvres -- aucune n'a été éliminée -- et dix d'entre les artistes furent nommés sociétaires ou associés.¹⁶⁹

Paradoxalement donc, c'est le succès même de ces institutions d'attente qui les condamne. Sollicités par les marchands prestigieux, invités au Salon National des Beaux-Arts, ces artistes ne voient plus aucune raison de rester au Salon des Indépendants. Puis celui-ci, saigné de ces éléments les plus dynamiques, n'ar-

rive même plus à maintenir sa cote face aux autres initiatives contemporaines comme le Salon de la Rose + Croix, le Salon des Cents ou d'autres encore qui fonctionnent sur une base plus sélective. A partir de 1895, le Salon des Indépendants connaît une chute catastrophique: des 382 exposants au Salon de 1895, il n'en reste plus que 55 en 1900. (Voir Annexe IV) Le chroniqueur de la Revue Blanche, qui avait suivi avec enthousiasme les destins de ce Salon depuis ses premières années, est bien obligé d'admettre que c'est une institution révolue:

Les indépendants! Le titre évoque une époque héroïque.... [Mais] puisqu'il n'est plus besoin de coalition à rangs serrés, que tout artiste peut trouver un coin libre où planter son drapeau à soi, le "salon" des Indépendants n'a plus de raison d'être que rétrospective.¹⁷⁰

Ce triste destin du Salon des Indépendants n'a rien d'exceptionnel. Presque toutes les institutions qui ont contribué à lancer cette génération d'artistes qui commencent leur carrière à la fin des années 1880 et au début des années 1890 connaissent un sort analogue. La Revue Blanche, qui pour un temps joue un rôle de carrefour et d'animation, tombe en 1903 tout comme sa consœur, la Plume.¹⁷¹ Le Salon de la Rose + Croix et le Salon des Cent, tout comme le Théâtre de l'Oeuvre qui faisait appel à plusieurs de ces artistes, vont tous disparaître avec le siècle. Même la série d'expositions tenues à la galerie du Barc de Boutteville pendant toutes les années 1890 prend fin.¹⁷²

Le siècle se termine donc sur une note de compromis et d'équilibre fragile plus que d'affrontement et de controverse. Le vieux Salon se contente de partager sa part de gloire avec le Salon National des Beaux-Arts, tout comme celui-ci ne cherche nullement à hériter des problèmes de l'ancien. D'autre part, ce nouveau Salon et les grands marchands sont heureux de laisser évoluer un secteur de la vie artistique plus ou moins marginal, quitte à incorporer les éléments les plus dynamiques qui s'y distinguent. Enfin, ce secteur marginal, après une période de croissance initiale très forte, semble marquer le pas sinon décliner tout à fait. Tout se passe comme si la partie de la génération, qui se trouvait exclue de la vie artistique au milieu des années 1880, avait réussi à forcer une certaine réorganisation des institutions dominantes sans pour autant en créer des nouvelles.

Les artistes qui commencent leur carrière vers la fin du siècle se trouvent donc dans une situation à la fois très différente et curieusement semblable à celle de leurs prédécesseurs des années 1880. Très différente parce que la vie artistique n'est plus polarisée autour d'un affrontement entre les membres du jury du Salon et la masse d'artistes mal ou peu connus qui y cherchent le début d'une reconnaissance sociale. Mais ce pouvoir de cooptation, en se diluant, s'est étendu et l'emprise des artistes reconnus sur les carrières des artistes -- à travers les deux Salons, à travers les sociétés d'artistes les plus prestigieuses -- loin de

diminuer, semble plus solidement implanté à la fin du siècle qu'il ne l'avait été dix ans auparavant.

Dans un tel contexte, il ne faut guère s'étonner si la chronologie de la marche en avant des avant-gardes subit un moment d'arrêt et que les historiens de l'art soient obligés d'inventer, bien après les faits, l'étiquette vague et essentiellement négative de "post-impressionnisme" pour désigner cette époque. Certes, on peut souligner les démarches résolument individualistes d'un Van Gogh, d'un Gauguin, voire même encore d'un Cézanne qui tous, à la fin du siècle, commencent à s'imposer parmi les critiques et les collectionneurs "avancés". Mais l'enjeu n'est plus au niveau de l'organisation de la vie artistique comme il pouvait l'être à l'époque de Martinet et des "refusés".

Pourtant, on sait que l'histoire des avant-gardes artistiques a encore, en 1900, de glorieuses années devant elle. D'abord le scandale des fauves en 1905, ensuite la révolution cubiste vers 1910-1912. Comment comprendre de telles controverses par rapport à la gestion tranquille et infiniment plus souple des carrières artistiques qui semble s'être instaurée à la fin du XIX^e siècle?

CHAPITRE 4

"UNE INSTITUTION VENUE À SON HEURE": LA RÉORGANISATION DU SALON DES INDÉPENDANTS ET LA CRÉATION DU SALON D'AUTOMNE

Les processus à l'oeuvre dans les institutions artistiques que nous avons décrites jusqu'ici -- la multiplication des instances de reconnaissance sociale, la hiérarchisation des marchés de l'art, l'érosion progressive de l'emprise des artistes dominants sur les divers types d'expositions -- sont lents mais inexorables. Même les coups d'éclat comme l'abolition des prérogatives de l'Académie sur le jury en 1864, le retrait de l'État de la gestion du Salon en 1880, voire la scission de 1890, semblent davantage couronner des évolutions déjà largement accomplies que provoquer des bouleversements majeurs. Dans un tel contexte, il est souvent fort arbitraire de choisir un seul événement qui marque un tournant décisif dans l'évolution des rapports de force. Et pourtant, lorsqu'on suit cette histoire de près, il est difficile de passer sous silence trois moments particulièrement éloquents qui sont survenus au cours des toutes premières années de ce

siècle: il s'agit du Salon des Indépendants de 1901, de la création du Salon d'Automne en 1903, et du coup de force qui s'y est joué en 1905.

Le Salon des Indépendants de 1901

Le Salon de 1900, on s'en rappelle, fut catastrophique pour les Indépendants. A peine 150 toiles, une cinquantaine d'artistes, dont seuls les néo-impressionnistes jouissaient d'une certaine réputation. L'exposition ne dura d'ailleurs que trois semaines et ne suscita qu'un paragraphe ou deux dans les publications artistiques les plus proches de ces artistes.¹⁷³ A première vue, le déclin qu'a connu le Salon depuis six ans semble se confirmer en 1901. Il est même question, cette année-là, que le Salon n'ait pas lieu pour la première fois de son histoire et c'est seulement grâce à un don de 2 000 francs, dénichés "in extremis" chez un comte riche qui voulait y exposer ses propres toiles, que la tenue de l'exposition est assurée.¹⁷⁴ Mais justement, ce n'est pas ce genre de procédé qui rehausse le prestige du Salon, d'autant plus que la trentaine de toiles qu'envoie le comte en question sont tenues pour mauvaises, même par les observateurs les plus sympathiques.¹⁷⁵

Le compte rendu qui paraît dans la Chronique des Arts et de la Curiosité, sous la rubrique des "petites expositions", souligne la situation difficile qui prévaut au Salon des Indépendants, en faisant remarquer que les souvenirs des "jour-

nées héroïques" sont loin et qu'il convient de ne pas trop insister sur le passé glorieux de ce Salon cette année.¹⁷⁶ En dépit des apparences toutefois, la situation n'est pas complètement noire. En termes strictement quantitatifs, le déclin qu'a connu l'institution depuis 1895 est stoppé, voire renversé. Le nombre d'exposants triple (passant de 55 à 162) et le nombre d'ouvrages exposés dépasse le millier (164 en 1900). Et derrière cette remontée spectaculaire se dessine un effort conscient et collectif en vue de relancer le Salon des Indépendants.¹⁷⁷ En effet, pour la première fois dans l'histoire de ce Salon, on constate un retour en masse de la part des artistes qui l'avaient abandonné pour des cieux meilleurs.¹⁷⁸ Le noyau "pur et dur" des néo-impressionnistes ne l'avait jamais déserté certes, mais cette fois-ci, on convainquit plusieurs amis de revenir.¹⁷⁹ Les ex-Nabis, qui n'exposent plus ensemble depuis quelques années et qui, sur le plan esthétique, affichent des divergences de plus en plus marquées, sont également de retour en 1901, entraînant même certains de leurs camarades qui s'étaient jusque-là abstenus.¹⁸⁰ Plusieurs artistes de l'École de Pont-Aven, férus des théories de Gauguin, reviennent après plusieurs années d'absence¹⁸¹ ainsi que des jeunes artistes du sérail de Durand-Ruel.¹⁸² La plupart de ces artistes avaient exposé ensemble dans la série des expositions aux galeries du Barc de Boutteville ainsi qu'au Salon des Cent au cours des années 1890.¹⁸³

Fait significatif aussi, des artistes qui jusque-là n'avaient jamais envoyé aux Indépendants, arrivent en masse. Encore ici, on ne peut manquer de souligner

le caractère collectif du geste. Il s'agit de groupes de jeunes artistes provenant des mêmes ateliers, notamment ceux de chez Gustave Moreau et d'Eugène Carrière.¹⁸⁴ On mentionne parfois le tournant que fut, dans la carrière de Matisse, cette décision d'exposer pour la première fois au Salon des Indépendants de 1901, sans souligner comment sa démarche s'inscrivait dans ce mouvement d'ensemble.¹⁸⁵ L'arrivée de ces jeunes artistes qui, pour la plupart avaient déjà exposé au Salon National, voire même, dans le cas de certains d'entre eux, s'y étaient distingués, est particulièrement significative. La publicité qu'ils ont connue jusque-là est souvent en fonction de leur formation chez Moreau et Carrière. Il s'agit, en effet de deux professeurs célèbres, dont les réputations s'étaient construites sur la distance critique qu'ils affichaient par rapport aux grands ateliers des artistes du Salon des Artistes Français. Dans le cas de Moreau, qui était membre de l'Académie et professeur à l'École des Beaux-Arts, cette réputation fut cautionnée surtout par son refus d'exposer à l'un ou l'autre des Salons et par sa vie résolument à l'écart des coteries.¹⁸⁶ Carrière, pour sa part, fut tout le contraire. Figure de proue au Salon National, il fut étroitement lié aux cercles républicains progressistes, notamment lors de l'Affaire Dreyfus.¹⁸⁷

Bref, pour l'observateur attentif du Salon des Indépendants, un nouveau semble se dessiner en 1901 qui est signalé par le retour de plusieurs groupes d'artistes dont les réputations ont déjà commencé à s'affermir à travers leurs

expositions au Salon National et dans diverses autres manifestations: galeries, théâtres et sociétés d'artistes. Renouveau qui est accentué par l'arrivée en masse d'artistes provenant des ateliers "audacieux".

Que ce renouveau ne doive rien au hasard, on s'en convainc aisément lorsqu'on découvre l'histoire d'une exposition organisée peu auparavant qui sert, selon toute évidence, de répétition générale au lancement du Salon des Indépendants en 1901. Il s'agit d'une exposition dans les galeries de Durand-Ruel en mars 1899, que la Revue Blanche annonce sous le titre: "Une date de l'histoire de la peinture française"!¹⁸⁸ C'est là que l'on voit se tisser l'alliance entre les divers groupes d'artistes qui vont relancer le Salon des Indépendants. Le journal de Paul Signac, animateur infatigable des Indépendants et gardien de l'orthodoxie néo-impressionniste, raconte les tractations délicates entre groupes d'artistes que rien ne réunit a priori, sinon une stratégie de reconnaissance sociale en marge des voies dominantes.¹⁸⁹ Comme le soulignera un critique d'art: "Ceux-ci ont en commun des haines comme des admirations."¹⁹⁰ Le but de la manifestation, selon Signac, est de réunir "les différents groupes de peintres qui depuis quinze ans se sont manifestés en dehors de l'art officiel"¹⁹¹ c'est-à-dire les néo-impressionnistes, le groupe auquel il adhère lui-même, les "Nabis", des jeunes artistes soutenus par Durand-Ruel, et les artistes de Pont-Aven.¹⁹² Comme on le voit, il ne s'agit pas de n'importe quels artistes "indépendants" mais bien de ceux qui ont acquis une certaine réputation dans les petites

expositions au cours de la dernière décennie. A part certains néo-impressionnistes, tous ont déjà exposé au Salon National. La clef de l'exposition cependant, c'est la participation d'Odilon Redon, un artiste longtemps méconnu (quoique soutenu) qui est récemment parvenu à la notoriété. Il s'agit là d'un choix stratégique de premier ordre puisqu'il est à la fois largement connu et respecté en dehors des petits cercles artistiques, ce qui donne une caution à l'exposition, mais en même temps libre de tout lien avec les artistes dominants des grands Salons.

Cependant, on ne comprendra pas l'importance de cette exposition si on la voit uniquement comme une alliance entre artistes. Le financement de l'initiative est assuré par le mécène des néo-impressionnistes, le comte Antoine de La Rochefoucauld, lui-même adepte de cette peinture. Il faut surtout signaler l'apport de Durand-Ruel qui met gratuitement ses salles à la disposition du groupe.¹⁹³ Le geste est d'autant plus compréhensible que Redon, pour qui cette exposition constitue un genre d'hommage spirituel de la part de la jeune génération, est l'un des artistes que Durand-Ruel soutient le plus activement.

Aux tractations en cours participe un autre personnage, fort peu connu, mais dont le rôle est sans doute significatif: il s'agit d'André Mellerio, impresario particulièrement actif dans les milieux de la lithographie.¹⁹⁴ Critique d'art et éditeur, entre autres, à la revue L'Estampe et l'affiche, il est un défenseur

enthousiaste de la plupart des artistes réunis pour cette exposition et un promoteur de leurs oeuvres lithographiques, notamment dans le traité qu'il publia l'année précédente: La lithographie originale en couleurs.¹⁹⁵ C'est lui qui écrira la préface au catalogue de l'exposition.

D'autres critiques d'art qui ont soutenu ces artistes depuis plusieurs années soulignent l'événement avec éclat et on ne saurait guère plus s'étonner du titre retentissant du compte rendu de cette exposition dans les pages de la Revue Blanche ("Une date de l'histoire de la peinture française") lorsqu'on se rappelle que ce sont précisément ces artistes que la revue soutenait depuis une dizaine d'années:

Parmi les exposants il n'en est pas un qui soit un tout à fait nouveau venu. Surtout pour les lecteurs de ce recueil, que beaucoup d'entre eux ont orné d'images et qui récemment enfermait le docte traité substantiel que M. Signac consacre au Néo-impressionnisme et ses origines.¹⁹⁶

La transition entre cette exposition de 1899 et le Salon des Indépendants de 1901 est fort intéressante. Si Odilon Redon ne voit pas la nécessité de se commettre une deuxième fois dans la saga de ce Salon,¹⁹⁷ il n'en est pas de même des autres artistes qui ont participé à cette exposition et surtout les chefs de file des deux "groupes" les plus importants: Paul Signac et Maurice Denis. D'ailleurs, on réussit à convaincre Cézanne de jouer le rôle de "père spirituel"

au Salon de 1901. Autre changement significatif: pour la première fois dans l'histoire de ce Salon, on choisit un "Comité de placement" chargé d'accrocher les tableaux. Signac assume la présidence, secondé par Maurice Denis à titre de secrétaire. Treize autres artistes assurent la représentation équitable des "tendances".¹⁹⁸ Signe du nouvel esprit qui règne aux Indépendants, André Mellerio sera chargé des relations avec la presse, une tâche qui n'avait jamais été assumée systématiquement auparavant.

L'événement le plus significatif cependant, entre ces deux expositions, est sans doute la collaboration active de Roger Marx aux affaires de la société. L'apport est de taille. Fonctionnaire à la direction des beaux-arts, chargé des musées de province, Roger Marx fut également le principal responsable pour la section de peinture française à la Centennale de l'Exposition Universelle de 1900 qui consacra le triomphe des impressionnistes. Critique d'art prolifique dans divers journaux et revues depuis le milieu des années 1880, il soutient sans démentir les efforts qu'il perçoit comme "modernes", notamment dans le domaine de la gravure et de la lithographie. Il est, enfin, l'un des principaux promoteurs du groupe qu'il baptise les "élèves de Moreau" pour lequel il multiplie les démarches d'assistance.¹⁹⁹ C'est sans doute son concours qui assure la participation de ces artistes au Salon de 1901. C'est encore lui qui prononce la causerie d'ouverture au vernissage de ce Salon, causerie intitulée de façon fort évocatrice: "Le renouveau nécessaire de l'art."²⁰⁰

Et du renouveau il y en aura! Mais en même temps, le Salon va subir un changement de nature, car le soutien dont il bénéficie désormais s'appuie sur une alliance large, quoique encore fragile, de divers acteurs de la vie artistique réunis dans leur détermination de se faire une place en dehors des voies consacrées. Dans un tel contexte, les artistes qui y exposent ne sont plus présentés comme des "réprouvés", des "intransigeants" ou des "révoltés", mais surtout comme des jeunes, dont les talents vont s'imposer sous peu.

Quel admirable, quel unique lieu d'enseignement, ce Salon des Indépendants! [écrit Charles Morice dans le Mercure de France en 1905] Quelle palpitante atmosphère de vie, de jeunesse, on y respire! [...] Jamais, pour mon compte, je n'ai pris tant de plaisir au Salon des Indépendants que cette année. En ai-je médité naguère? Bien volontiers, je fais amende honorable.²⁰¹

Il s'agit là d'un discours nouveau qui reflète la rupture qui est en train de se produire dans l'emprise des artistes dominants sur les expositions d'art. Marchands, critiques, mais aussi éditeurs, collectionneurs, fonctionnaires, en quête d'une légitimité et d'une identité propres dans leurs domaines respectifs, collaborent au succès de l'entreprise. On ne trouvera pas de confirmation plus éloquente de ce processus en cours qu'en observant le traitement journalistique accordé à cet événement au cours des années qui vont suivre.

Dans la Chronique des Arts et de la Curiosité, le compte rendu du Salon des Indépendants, en 1901, paraît dans la rubrique des petites expositions. Mais en

1903, c'est Roger Marx, encore et toujours lui, qui rédige un texte spécifiquement sur le Salon des Indépendants en dehors des rubriques habituelles.

Le Mercure de France poursuit une évolution parallèle. En 1902, le compte rendu fait encore partie de la chronique mensuelle consacrée aux petites expositions, mais dès 1903, sous la plume de Charles Morice, on lui consacre un texte à part ... de dix-sept pages!

Et enfin, à peu de chose près, c'est le même phénomène que l'on constate dans le Gil-Blas, le quotidien qui fait la plus grande place aux manifestations artistiques. En 1901, un sympathisant du Salon, Gustave Coquiott sera chargé de rédiger un court compte rendu qui paraîtra dans les pages intérieures du journal. En 1902, le Gil-Blas, en pleine crise de comité de rédaction, passe sous silence le Salon. En 1903, cependant c'est Armand Dayot, inspecteur des beaux-arts, qui écrit un texte débutant en première page du journal. L'année suivante, Louis Vauxcelles assumera les fonctions de critique d'art attitré de ce journal et, à partir de ce moment, le Salon des Indépendants reçoit un traitement journalistique de première importance. En 1905, c'est toute la première page du journal qui lui est consacrée.

Entre les années 1901 et 1905, donc, le Salon des Indépendants a fait peu neuve. D'une manifestation tout à fait marginale où se présentent au public les

vestiges des avant-gardes des années 1880, on est passé à un éclatant événement artistique de la jeunesse de tout premier ordre. Nulle part cette réévaluation du Salon des Indépendants n'est-elle plus évidente que dans les critiques qui accueillent le Salon de 1905. Les exemples abondent, mais peut-être Roger Marx résume-t-il le mieux ce changement de perspective.

Aussi s'abuserait-on à vouloir tenir plus longtemps le Salon des Indépendants pour un foyer de révolte contre les jurys, pour le refuge des refusés et des impuissants, c'est une institution venue à son heure, qui vit et se développe normalement, logiquement, en accord avec l'élargissement de la conscience, avec le progrès social, avec l'état des arts et des esprits.²⁰²

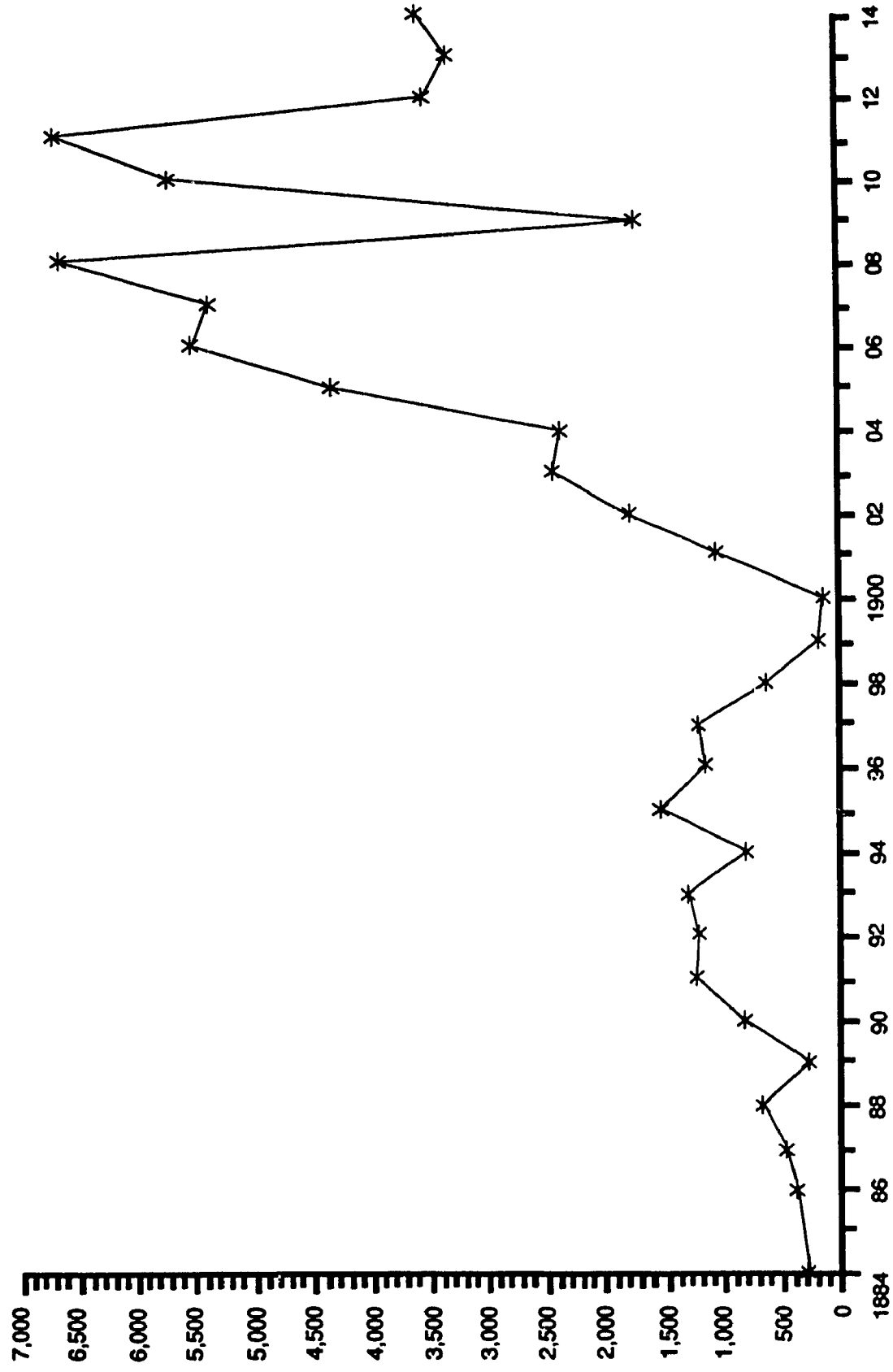
Certes, pendant les premières années, bon nombre d'artistes hésitent encore et poursuivent une double stratégie: ils se présentent à la fois aux Indépendants et au Salon National. Comme on peut s'y attendre, c'est surtout le cas de ceux qui sont les plus près de réussir selon les voies déjà existantes, notamment Maurice Denis, les élèves de Moreau et d'autres artistes qui bénéficient de soutien parmi les artistes en vue au Salon National.²⁰³ Mais si celui-ci peut contribuer à la certification de leur talent aux yeux d'une clientèle plus large que ce que l'on connaît aux Indépendants, il ne peut guère leur assurer une place importante parmi toutes les toiles des artistes déjà consacrés. C'est au Salon des Indépendants, où il sont rapidement invités à siéger sur le Comité de placement, que leurs oeuvres sont mises en valeur.²⁰⁴

En effet, si le principe fondamental des Indépendants, le refus du jury, reste intact, en revanche, le comité de placement commence à jouer un rôle de plus en plus important. Les "peintres de dimanche" et les "anecdotiques", qui ont toujours eu une place à ce Salon, sont mis à part, alors que les divers artistes qui jouissent d'une certaine réputation se retrouvent, souvent regroupés selon des affinités esthétiques, dans les salles du centre et du fond.²⁰⁵

Renouveau et transformation donc, et les résultats ne tardent pas venir. Si l'exposition de 1901 fut l'aboutissement d'un effort conscient de recrutement, les années qui vont suivre signalent l'arrivée massive des jeunes, non seulement des cercles marginaux de Montmartre, mais des écoles d'art provinciales, des Académies à l'étranger, voire même des ateliers des peintres académiques à Paris. L'arrivée au Salon des Indépendants des artistes comme Dufy, Braque et Friesz d'une école d'art au Havre, de Léger, Picabia et Villon des ateliers des académiciens, ou encore de Chagall ou de Marcoussis de l'étranger constitue un précédent dans l'histoire de ce Salon. Jamais avant 1900, les Indépendants n'avaient exercé un tel pouvoir d'attraction sur des jeunes artistes déjà engagés dans des carrières "respectables." Le nombre de toiles exposées aux Indépendants confirme, si besoin il y a, le renouveau en cours. On compte deux fois plus d'oeuvres au Salon de 1903 par rapport à celui de 1901 et deux fois plus encore entre 1903 et 1905. (Voir tableaux IV-1 et IV-2 ci-après).

GRAPHIQUE IV-1

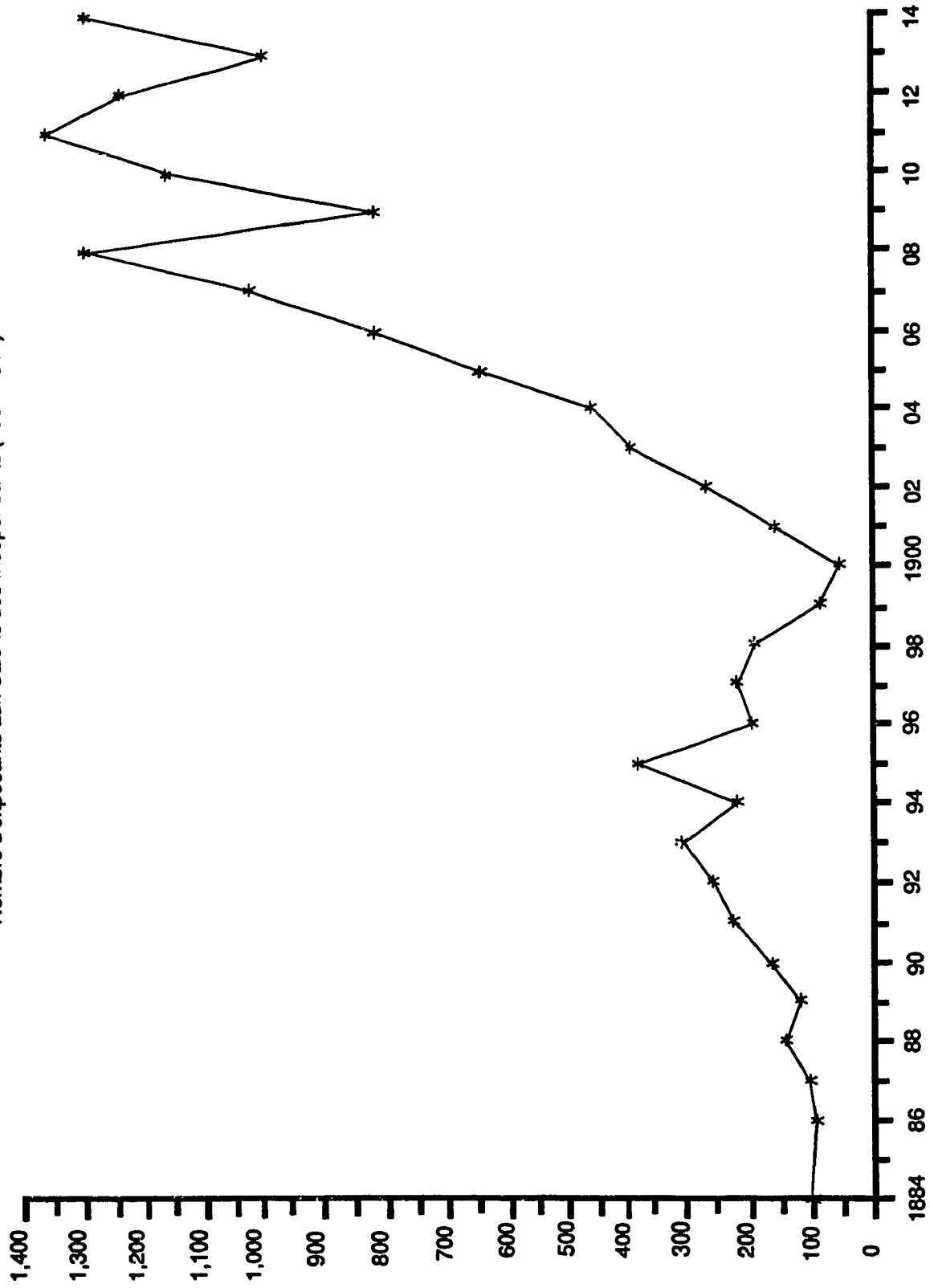
Nombre d'ouvrages exposés aux Salons des Indépendants (1884-1914)



Source : Annexe IV

GRAPHIQUE IV-2

Nombre d'exposants aux Salons des Indépendants (1884-1914)



Source : Annexe IV

C'est dans ce contexte que nous sommes mieux en mesure d'apprécier un autre événement qui est à la fois issu du même processus et qui le renforce: il s'agit de la création du Salon d'Automne.

La création du Salon d'Automne (1903)

Si l'autonomie institutionnelle des jeunes reçoit une impulsion formidable suite à la réorganisation du Salon des Indépendants, cette poussée ne prend toute son ampleur qu'avec la mise sur pied du Salon d'Automne en 1903. Le succès presque instantané de ce Salon est particulièrement révélateur des tendances historiques en cours. Sa création consacre, en pratique, la fin de l'emprise des artistes dominants sur les carrières des artistes débutants. En effet, ce qui est d'abord significatif dans cette initiative, c'est qu'elle fut lancée par une coalition d'artistes des deux Salons établis qui ne faisaient plus une confiance aveugle à la capacité de ces institutions à promouvoir leurs carrières. Il s'agit, selon les témoignages des premiers concernés,²⁰⁶ d'un groupe d'artistes, nullement contestataires d'ailleurs,²⁰⁷ qui avaient patiemment suivi les règles traditionnelles de promotion artistique. La plupart avaient acquis soit une médaille au Salon des Artistes Français soit le statut de sociétaire au Salon National des Beaux-Arts.²⁰⁸ Que ces artistes cherchent un cadre plus avantageux pour exposer leurs oeuvres, on ne saurait guère s'en étonner. Déjà, le Salon des Indépendants commence à leur faire concurrence mais surtout, beaucoup de leurs camarades

trouvent des réponses analogues aux mêmes préoccupations en fondant des sociétés d'artistes ou en participant à des expositions de groupe dans les galeries. C'est le cas notamment des artistes qui créent la "Société Nouvelle" à peu près à la même époque. Cet organisme réunit, une fois l'an, des artistes de tendances esthétiques diverses, soit chez Durand-Ruel, soit chez Georges Petit, deux des galeries les plus luxueuses de l'époque.²⁰⁹ C'est le cas aussi de la Société moderne des beaux-arts fondée en même temps.²¹⁰ Ce genre d'exposition s'est multiplié au cours des années et il n'y a pas lieu de penser qu'à l'origine, le projet du Salon d'Automne fut de nature fondamentalement différente. Il ne fut pas conçu comme une scission des Salons établis mais bien plutôt comme une "vitrine" nouvelle, un peu plus audacieuse peut-être, qui s'ajouterait à celle, trop modeste, dont ils disposaient à leurs Salons respectifs.

Toutefois, si l'idée du Salon d'Automne en était restée à cette formulation initiale, son avenir n'était guère prometteur. De toute évidence, c'est l'arrivée de Frantz Jourdain, sur l'invitation d'Yvanhoé Rambusson, conservateur-adjoint du Petit Palais, qui devait donner au projet initial des dimensions d'envergure. Frantz Jourdain, à qui l'on a offert la présidence de cette nouvelle société, était un architecte célèbre (les magasins de La Samaritaine notamment) et un partisan farouche du "moderne": dans l'architecture, bien sûr, mais également dans la peinture et la musique. Il avait été un défenseur intransigeant des impressionnistes avec qui il était lié d'amitié et il fut un inconditionnel

de Wagner au cours des années 1880. Il fait partie, à la fin du siècle, de cette élite des milieux républicains aux goûts artistiques raffinés. Familier de Daudet, de Zola et de Charpentier, il est aussi très proche de Clémenceau et des critiques d'art comme Gustave Geffroy et Roger Marx.²¹¹

Bref, lorsque Frantz Jourdain prend en mains le Salon d'Automne, ce n'est pas pour promouvoir les intérêts d'un groupe de peintres en mal de publicité, c'est pour concrétiser, prolonger et développer ses idées sur le "moderne". On oublie parfois que le Salon d'Automne n'était pas exclusivement un Salon des arts plastiques mais aussi, et surtout après 1909, un salon des arts décoratifs. En effet, selon les années, il y avait une section spéciale consacrée tantôt aux meubles, tantôt aux livres, tantôt aux bijoux, etc. A chaque année, pendant toute la durée du Salon, il y avait des conférenciers invités à parler des nouvelles tendances en littérature et on y présentait également des soirées musicales.

On ne connaît pas les modalités concrètes de la campagne de soutien qui fut organisée dans le but de lancer ce nouveau Salon. Nous disposons cependant de la liste des membres honoraires, qui l'ont soutenu dès sa fondation, et elle en dit long sur la résonance sociale que pouvait avoir une telle initiative. Certes, le fait de figurer parmi les membres d'honneur ne signifiait pas automatiquement que l'on soit un partisan de tous les types d'art qui y étaient exposés, et sans doute, dans certains cas, l'intérêt que l'on portait à la société se limitait

au plaisir de voir figurer son nom sur cette liste de prestige. Mais justement, il n'est pas sans intérêt de savoir qui voulut s'identifier ainsi au Salon d'Automne, dès sa fondation.

Des recherches biographiques révèlent des indications pour 48 des 56 membres honoraires du Salon d'Automne en 1904.²¹² Ces 48 membres semblent provenir de quatre catégories distinctes. La catégorie la plus importante quantitativement est celle des critiques d'art et des écrivains (deux groupes fort difficiles à séparer puisque la plupart des critiques d'art sont également des auteurs aspirants ou même reconnus). Presque 40% des membres d'honneur pour lesquels on possède des indications biographiques font partie de cette catégorie. On retrouve, entre autres, Gustave Geffroy, grand défenseur des impressionnistes, Octave Maus, animateur des forums pour l'art moderne en Belgique, Arsène Alexandre, critique d'art au Figaro (qui sera nommé plus tard conservateur au musée de Compiègne), Edouard Sarradin, critique au Journal des Débats, et des critiques plus jeunes comme Gustave Kahn et Camille Mauclair, Gabriel Mourey et Louis Vauxcelles. Parmi les hommes de lettres, on compte Karl Huysmans, Pol Neveux, (qui est également fonctionnaire au ministère de l'Instruction Publique), Gabriel Séailles, Jean Dolent, Jean Lorrain, Émile Verhaeran et Georges Lecompte.

Un deuxième catégorie de membres d'honneur font partie du personnel de la

direction des beaux-arts, dont Henry Marcel, le sous-secrétaire d'État (le plus important poste administratif à la fonction publique dans le domaine). On y retrouve également Léonce Bénédict (conservateur au musée du Luxembourg), George Cain, conservateur au musée Carnavalet, Armand Dayot et Roger Marx, inspecteurs des beaux-arts, ainsi que plusieurs autres.²¹³

Une troisième catégorie est constituée de certains grands collectionneurs d'art comme Camondo qui légua sa collection d'art moderne au Louvre en 1912, Théodore Duret, que nous avons déjà rencontré comme conseiller intime des impressionnistes dans les années 1870, ainsi que Fayet, de Monzie, Chéramy et Viau. Il y a également des personnalités moins connues du marché de l'art: Eugène Blot (un graveur qui devait ouvrir sa propre galerie d'art en 1907), Gustave Coquiot, tantôt critique d'art, tantôt commerçant de tableaux, ainsi que des grands avocats comme Gustave Cahen et Pierre Nivert.

Enfin, il reste une quatrième catégorie qui représente environ le quart des membres honoraires. Il s'agit des hommes politiques qui proviennent exclusivement des milieux républicains et radicaux. Personne n'est identifié à la droite catholique et conservatrice et personne n'est issu des différents groupes socialistes. Pour la plupart, ils ont été rattachés, à un moment ou un autre de leur carrière, au ministère de l'Instruction publique dont dépend la direction des beaux-arts.²¹⁴

Encore plus clairement donc que dans le cas du Salon des Indépendants, nous sommes à même de constater le genre d'alliance qui soutient cette restructuration du pouvoir dans la vie artistique. Car c'est bel et bien de cela qu'il s'agit ici. Le titre de membre d'honneur, il faut le souligner, n'est pas entièrement honorifique, tant s'en faut! En effet, pour la première fois dans l'histoire des Salons, les amateurs ont droit de présider aux affaires de la société et de siéger sur les jurys.²¹⁵ Selon les statuts et règlements du Salon, un cinquième des sièges sur le "Comité" (conseil d'administration) est réservé de droit aux membres d'honneur et on leur attribue également un cinquième des places sur les divers jurys.²¹⁶ Comme nous le verrons plus loin, il y a tout lieu de croire que les membres d'honneur au Comité ne se voyaient pas comme de simples figurants et étaient déterminés à y jouer un rôle actif. Bornons-nous, pour l'instant, à constater l'existence au sein du Comité, de la même alliance entre critiques d'art, personnel administratif, collectionneurs et marchands.²¹⁷

Le principal enjeu dans le lancement du Salon d'Automne sera sa capacité de s'imposer comme un Salon aussi "rentable" que les deux vieux Salons.²¹⁸ Évidemment, un Salon réussi, du point de vue des artistes, -- avec toutes les pages de publicité gratuite dans les journaux, l'animation mondaine, et l'intérêt des acheteurs qu'il peut éveiller -- est infiniment préférable à une multitude d'expositions isolées peu suivies par le grand public. Du point de vue de Frantz

Jourdain, et des membres d'honneur les plus actifs de la société, il s'agit enfin d'accéder à un rôle de direction dans la vie artistique.

Or, la différence fondamentale entre un Salon et une exposition privée, en 1903, est fort mince et tient surtout à une forme de reconnaissance de l'État.²¹⁹ En principe, depuis 1881, comme nous l'avons vu, l'organisation des Salons annuels relève de la communauté artistique elle-même, par le truchement de la Société des Artistes Français. Le rôle de l'État, à partir de cette date, devait en être un de soutien plus que d'autorité. Il met des installations à la disposition des artistes et effectue des acquisitions pour les musées et les bâtiments publics. Cependant, les symboles sont tenaces et le caractère "officiel" de l'événement constitue encore un gage de son prestige. En pratique cette reconnaissance tient à trois mesures symboliques: la présence du président de la République à l'ouverture du Salon, l'octroi du bâtiment réservé aux grandes expositions, et l'acquisition par l'État d'un certain nombre d'oeuvres de l'exposition.

Les auteurs de la scission de 1890, qui amena la création de la Société Nationale des Beaux-Arts, se sont bien gardés de rompre avec ces aspects "officiels" du Salon et ils ont réussi le pari d'avoir, si l'on peut dire, le meilleur des deux mondes. L'État refusa de trancher en faveur de l'un ou l'autre des Salons et accorda les mêmes marques de reconnaissance aux deux. Il a également modifié son règlement qui limitait son droit d'acheter des oeuvres au seul Salon des

Artistes Français afin d'inclure le Salon National. Les artistes du Salon National avaient donc à la fois une exposition prestigieuse, officielle qui était en même temps plus petite que celle des Artiste Français et, qui mettait leurs oeuvres plus en valeur.²²⁰

Ce que les artistes de la Société Nationale avaient gagné une fois, les organisateurs du Salon d'Automne seraient-ils en mesure de l'acquérir aussi? C'était bien là leur objectif car il ne s'agissait pas pour eux de présider à un Salon de deuxième ordre. Il visaient à faire reconnaître leur place comme dirigeants à part entière de la vie artistique.²²¹ Et dès la première année, on réussit, grâce probablement au concours de Rambusson, à installer le Salon d'Automne au Petit Palais. Si le président de la République n'y assiste pas, en revanche, le ministre responsable des beaux-arts, M. Henri Chaumié, préside à la cérémonie d'ouverture. Les représentants officiels sont, en effet, nombreux. Comme on peut s'y attendre, Roger Marx est présent en même temps que plusieurs autres de ses collègues de la direction des beaux-arts, notamment Léonce Bénédict, conservateur au Musée de Luxembourg et Armand Dayot, inspecteur des beaux-arts. Celui-ci d'ailleurs consacrera deux articles très favorables au Salon d'Automne dans le Gil-Blas.²²² De surcroît, ce sont Bénédict et Dayot qui sont chargés de dresser une liste des tableaux dont l'État devrait se porter acquéreur. Une quinzaine de tableaux et deux sculptures sont effectivement achetés par l'État à ce premier Salon d'Automne.²²³

On est donc loin d'une attitude d'ostracisme à l'égard du Salon d'Automne dans les milieux gouvernementaux. Cette attitude favorable ne fait que se confirmer l'année suivante. Dès 1904, le Salon d'Automne dispose du Grand Palais au même titre que les deux Salons "officiels" et le président de la République assiste à l'ouverture. Au cours des années qui vont suivre, les distinctions entre le Salon d'Automne et les deux autres salons s'effacent.²²⁴

Comme on pouvait s'y attendre, une telle offensive de la part du Salon d'Automne ne fut pas sans provoquer des réactions de la part du Salon National des Beaux-Arts. Notons, en passant, que l'on n'enregistra aucune opposition de la part du Salon soi-disant le plus conservateur, le Salon des Artistes Français. En fait, la Société des Artistes Français n'a jamais essayé d'interdire à ses membres d'exposer ailleurs, même au moment le plus critique de son existence lors de la scission en 1890. Rappelons que, contrairement au Salon National des Beaux-Arts, les artistes ne sont pas invités à faire partie de cette société; ils y appartiennent de droit dès que l'une de leurs oeuvres est acceptée par un jury. Mais, si l'on ne peut pas inviter des artistes, on ne peut pas non plus, les en exclure. Contrevenir à cette logique porterait atteinte à son propre prestige qui s'appuie sur sa prétention à réunir l'ensemble de la communauté artistique.

Au Salon National, en revanche, la situation est fort différente. Dès ses débuts, il a acquis sa place sur la base de sa démarcation "moderne" par rapport aux

Artistes Français. Il est donc particulièrement vulnérable à une manifestation artistique prestigieuse qui chercherait à lui arracher ce titre. La résistance aux visées du Salon d'Automne est venue à deux niveaux simultanément, et loin d'être un indice des difficultés qu'a dû affronter le nouveau Salon à ses débuts, ce qui constitue l'interprétation la plus répandue,²²⁵ elle témoigne de l'impuissance du Salon National et du pouvoir relatif qu'a conquis le Salon d'Automne.

Le premier geste de résistance que l'on signale habituellement est l'envoi par le président du Salon National d'une lettre au sous-secrétaire des beaux-arts, protestant contre la décision de concéder l'utilisation du Grand Palais au Salon d'Automne.²²⁶ Parallèlement à ce geste, les responsables du Salon National décident d'appliquer le règlement de la société interdisant à ses membres d'envoyer leurs oeuvres à un autre Salon. Dorénavant, cette mesure qui avait été instituée, on s'en souvient, pour établir la position du Salon National face au Salon des Artistes Français,²²⁷ sera appliquée à ceux qui envoient des oeuvres au Salon d'Automne.

La réaction à ces initiatives fut immédiate et sans équivoque. Et elle est venue, non pas du Salon d'Automne, mais de l'intérieur même du Salon National. Une assemblée générale fut convoquée et les membres ont tout simplement voté l'annulation du règlement en question.²²⁸

Ce désaveu n'est peut-être pas aussi surprenant qu'il puisse paraître de prime abord. D'une part, des liens d'amitié unissaient bien des artistes du Salon National aux organisateurs du Salon d'Automne. Les critiques d'art, les collectionneurs et les fonctionnaires proches du Salon d'Automne les avaient soutenus dans leur jeunesse et continuaient de les appuyer individuellement. S'opposer à ce Salon dans ces conditions, c'était basculer dans la réaction et bon nombre d'entre eux, parmi les plus prestigieux, ont préféré prendre la défense des jeunes plutôt que de s'entêter dans des mesures de représailles mesquines. Mieux valait paraître ouvert à l'évolution en cours que de s'opposer inutilement à ce que l'on ne peut guère contrôler.

Parmi les artistes les plus en vue au Salon National, Eugène Carrière, Albert Besnard et Jacques-Émile Blanche s'opposent à toute mesure de censure à l'égard du Salon d'Automne. Carrière va même jusqu'à accepter la présidence honoraire du Salon d'Automne alors que Besnard et Blanche consentent à envoyer certaines de leurs toiles à la première exposition. Ces trois artistes qui, chacun à sa façon et de manière toute différente, représentent la réussite artistique de l'heure, avaient tous des amitiés solides, non seulement avec les organisateurs du Salon d'Automne, mais avec les impressionnistes, les Nabis, et les symbolistes. Carrière, un dreyfusard aux côtés de Zola, avait soutenu Gauguin.²²⁹ Besnard, ami de Monet et de Renoir, achetait des toiles des Nabis.²³⁰ J.-É. Blanche, portraitiste mondain du Tout-Londres comme du

Tout-Paris, avait collaboré avec Félix Fénéon et les néo-impressionnistes à la Revue Indépendante au cours des années 1880. Bref, les affinités d'amitié, de tendance esthétique, et de réseau social, sont trop enchevêtrées, à cette époque, pour relancer une quelconque guerre des camps entre Salonniers et "Indépendants".

D'autre part, et surtout, il faut penser que le désaveu infligé aux responsables de la Société Nationale découle d'intérêts plus terre à terre. En effet, beaucoup de ces artistes voyaient dans un Salon d'Automne prestigieux, un débouché -- à saveur moderne et jeune -- pour exposer leur art. C'était, on l'a vu, la motivation qui avait inspiré certains artistes depuis le début, et sans doute, le succès du premier Salon en 1903 en avait-il convaincu plusieurs autres. C'était certainement l'avis des jeunes (notamment ceux de l'atelier Moreau comme Laprade, Guérin, Milcendeau, etc...) qui, tout en ayant des amitiés solides chez les artistes du Salon d'Automne, ne voulaient pas forcément se couper d'une réputation que l'on pouvait acquérir à la Société Nationale.

Plus que toute autre chose, cet incident illustre la façon dont les rapports de force ont basculé. Alors que pendant toute la période que nous avons analysée jusqu'ici, c'est la présence des artistes consacrés qui fait le prestige de l'exposition, contribuant ainsi à la promotion de la réputation des jeunes artistes, maintenant, c'est la présence des jeunes artistes qui atteste de la "modernité"

d'une exposition et les artistes consacrés doivent suivre le courant s'ils veulent maintenir leur réputation.

Il peut paraître superflu, dans un tel contexte, de s'enquérir du sort réservé à la lettre de protestation au sujet du Grand Palais. Constatant la division qui régnait au sein même de la Société Nationale, l'administration ne s'est pas sentie obligée d'y donner suite et l'affaire fut vite oubliée. Inutile d'ajouter alors que le Salon d'Automne avait ses propres entrées aux Beaux-Arts. En effet Roger Marx et Armand Dayot font partie du Comité du Salon d'Automne et le sous-secrétaire, à qui l'on a adressé cette fameuse lettre, fait lui-même partie des membres d'honneur. D'ailleurs, lorsque celui-ci démissionnera de ses fonctions en janvier 1905, il sera immédiatement repêché au Comité de la société.²³¹

C'est ainsi que l'on aurait tort d'entretenir plus longtemps le mythe d'un Salon d'Automne "marginal", victime du mépris et de la méfiance des pouvoirs artistiques et politiques. Il s'agit là davantage d'une vision idéologique qui cherche à légitimer sa place que d'une réalité historique.²³² On cherchera en vain les preuves d'une obstruction systématique face aux tentatives de ce Salon de jouer un rôle de premier plan dans la vie artistique.

Jacques-Émile Blanche qui, comme on l'a déjà vu, a soutenu le Salon d'Automne

dès ses origines, nous fournit, dans une lettre qu'il écrit à son ami André Gide peu après l'ouverture du Salon en 1907, une toute autre vision de la situation:

Le Salon d'Automne, champ de bataille disposé, voulu, par une petite bande d'artistes, d'écrivains, de journalistes et de politiciens, qui ont toujours besoin d'un semblant de combat -- ce Salon amusant, vivant, parce qu'il est plus nouveau que les autres, permet que l'on y prenne des attitudes, des positions. Mais la lutte, ou le semblant de lutte, qui y fait illusion est provoquée et maintenue de propos délibérés.²³³

On aurait tort également, de continuer à voir la vie artistique tranchée en deux camps ennemis avec deux Salons "conservateurs" d'un côté et deux Salons "avancés" de l'autre.²³⁴ Lorsqu'on regarde les choix des artistes, c'est une toute autre réalité qui se révèle. La majorité des sociétaires associés à l'un ou l'autre des grands Salons avant la création du Salon d'Automne continueront, du moins pendant les premières années, d'y envoyer leurs oeuvres comme l'on peut voir dans le Tableau IV-1.

Tableau IV-1

Salon d'origine des peintres sociétaires du Salon d'Automne en 1905 et envois
aux autres Salons en 1905²³⁵

Salon d'origine	Nbr. de peintres- sociétaires au SA	Nbr. qui envoie aux autres Salons en 1905	%
SNBA	39	21	54%
SAF	31	20	65
SI	12	2	17
Inconnu	<u>11</u>	-	---
TOTAL	93	43	46%

Sources: catalogues des Salons de 1905

Cependant, les organisateurs du Salon n'entendaient pas seulement mettre sur pied un Salon pour les peintres en mal de publicité aux Salons traditionnels. S'il y avait un "danger" provenant de ces Salons, il ne venait pas de leurs dirigeants mais de leur "troupe". On craignait, en effet, qu'un trop grand nombre d'artistes associés aux autres Salons ne viennent occuper les cimaises au Salon d'Automne. Créer un Salon pour ne montrer que des tableaux de jeunes qui travaillent dans les voies déjà établies par les artistes consacrés n'aurait que peu d'intérêt.

Il fallait à tout prix montrer quelque chose de différent. Or, cette exigence de se démarquer par rapport aux Salons déjà établis a pris une tournure décisive au Salon d'Automne en 1905.

Le Salon d'Automne en 1905

Ce Salon est célèbre dans l'histoire de l'art pour avoir provoqué le scandale de la "Cage des Fauves" lorsque Matisse, Derain, Vlaminck, Camoin, Marquet et Manguin exposent leurs toiles ensemble dans la salle VIII. Nous savons maintenant que ce "scandale" est une pure fiction inventée après les faits. En effet, Ellen Oppler a fait un travail remarquable de "démystification" sur cette question.²³⁶ C'est ainsi que l'on apprend que le terme "fauves", loin d'être une épithète lancée en dérision contre ces jeunes artistes, fut utilisé en premier par

Louis Vauxcelles qui était largement sympathique à leurs efforts. D'ailleurs, l'étiquette de "fauves", qui ne devient d'usage courant qu'en 1907, c'est-à-dire deux ans plus tard, ne recouvre aucun regroupement d'artistes un tant soit peu structuré et ne désigne, au fond, rien d'autre qu'un des groupes de jeunes artistes qui pouvaient faire la réputation d'audace dont voulait se parer le Salon d'Automne.

C'était pratique courante au Salon que de regrouper dans les mêmes salles des artistes de sensibilité esthétique semblable, afin de mieux les mettre en valeur. Dans ce sens, on peut dire que c'est le comité de placement, composé notamment de G. Desvallières et de P. Baignères, qui a voulu prendre l'initiative de mettre les recherches de ces artistes en évidence.²³⁷ On est donc très loin d'une initiative collective de la part des artistes, comme ce fut le cas des impressionnistes, ou plus tard, des assauts en règle de la part des cubistes. D'ailleurs, si Matisse, Manguin, Camoin et Marquet exposent à quelques reprises ensemble à la galerie de Berthe Weill, il convient de noter que ni Derain ni Vlaminck, que l'on associe plus volontiers aux audaces du "fauvisme", n'ont exposé avec eux.

Il est curieux aussi de constater que ce "scandale" n'eut pas de suite l'année d'après alors que ces artistes furent de nouveau ensemble. On voit même Roger Marx féliciter le comité de placement d'avoir agi ainsi:

On les a réunis tous quatre [Matisse, Camoin, Marquet et Manguin]

dans la même travée avec d'autres peintres²³⁸ ... et il n'est pas douteux que la surprise du public ne soit atténuée à voir des efforts dirigés avec une foi si ardente, dans un sens parallèle.²³⁹

On remarquera dans cette citation de Marx, la référence à la "surprise" du public. Il est tout à fait possible que des visiteurs au Salon d'Automne de 1905 aient été "surpris" par ces tableaux. Mais, de là à en faire un scandale historique, il y a une marge. D'ailleurs cette "surprise", loin de témoigner d'un mépris profond, était souvent précisément un aspect qu'on valorisait chez les jeunes peintres. En effet, n'est-ce pas Léo Stein, l'acheteur d'un des tableaux les plus "surprenants" dans cette salle (Femme au chapeau de Matisse) qui l'a qualifié "the nastiest smear of paint I had ever seen?"²⁴⁰

Dès que l'on quitte le royaume des anecdotes sur les bourgeois ricanants et que l'on cherche à analyser l'accueil critique des "fauves", au Salon d'Automne de 1905, ce scandale célèbre semble se rétrécir comme un peau de chagrin. Est-ce qu'on retrouve un tollé de protestations, une explosion de mépris à leur égard? Les accuse-t-on de mauvaise foi, de maladies des yeux ou des nerfs? Rien de tel. On exprime parfois des réserves mais, lorsqu'il s'agit de critiques respectés et connus, ces réserves sont toujours préfacées de marques de respect et d'encouragement.

Vauxcelles affirme que la forme souffre dans les tableaux de Matisse mais le situe parmi "les peintres les plus robustement doués d'aujourd'hui". Manguin est en "progrès énorme". "Camoin construit des tableaux où déborde une vigueur saine et drue."²⁴¹

Geffroy, l'un des critiques les plus respectés de l'époque, est troublé par des "excentricités colorées" de Matisse mais le voit comme très "doué" et lui aussi fait l'éloge de Marquet et de Camoin.²⁴²

Arsène Alexandre, critique d'art au Figaro, n'a tellement pas vu de "scandale" qu'il ne fait que mentionner les noms de Matisse et Friesz dans une liste de vingt-quatre jeunes dont les envois "méritent tous d'être étudiés et bien vus."²⁴³

Pour Charles Morice, enfin, si les recherches "sincères" de Matisse peuvent parfois "étonner", il n'hésite pas pour autant à classer cet artiste, "aux dons supérieurs", parmi les artistes "exceptionnels" (souligné par lui) du Salon d'Automne.

Bref, l'image de l'accueil qui se dégage d'une lecture des comptes rendus des principaux critiques de l'époque ne révèle rien -- bien au contraire -- de ce scandale de la Cage des Fauves. Lorsqu'on cherche à voir sur quelles critiques aurait pu être fondé ce mythe, on n'en cite que deux: un dénommé Marcel Nicolle,

écrivait dans Le Journal de Rouen²⁴⁴ et Camille Mauclair. Manque de chance pourtant, Camille Mauclair, sur qui on peut toujours compter pour fournir un exemple de violence verbale à l'égard des jeunes peintres, se défile cette fois-ci. Oppler, après maintes recherches, est forcée d'admettre qu'elle n'a trouvé nulle part cette fameuse citation selon laquelle Mauclair aurait adapté la controverse Ruskin-Whistler ("pots de couleur lancés à la figure du public") pour l'appliquer aux fauves.²⁴⁵

C'est ainsi que toute la légende de la controverse qui a été suscitée par les tableaux des fauves semble se réduire à un commentaire d'un malheureux critique de province et d'une citation qui n'aurait jamais été énoncée par Mauclair!

Mais si le "scandale" des fauves se révèle être un non-événement, il n'en est pas de même pour un autre aspect de ce Salon qui jusqu'ici semble avoir été passé sous silence. Il ne s'agit pas, cette fois-ci, de tableaux qui y étaient exposés mais plutôt de tableaux qui n'y figuraient plus. Maurice Denis, dont le compte rendu de ce Salon est souvent cité dans le but de démontrer sa réticence face à Matisse, fait pourtant référence à ces tableaux absents. En parlant du Salon d'Automne en 1905, il écrit:

Il s'agit là d'une institution curieuse, bien faite pour déconcerter le public renseigné. Elle refuse Abel Faivre, Raffaelli (...) et les pensionnaires de M. Durand-Ruel, mais expose Matisse, Le Bain Turc

[d'Ingres] et le Douanier Rousseau. Il y a, au fond de tout cela une certaine logique; il faut la dégager: convenons toutefois qu'elle est subtile; et remercions M. Desvallières, Baignières et René Piot de ce qu'ils réussissent à faire du Salon d'Automne un miroir fidèle de la "mentalité" des jeunes.²⁴⁶

Louis Vauxcelles, dans le même texte où il utilise le terme "fauves" pour la première fois, fait également référence aux tableaux absents:

Le jury a fait preuve d'une exceptionnelle sévérité envers ces gens, candides ou cyniques, qui mettaient l'impressionnisme à la portée de la bourgeoisie [et qui] exploitent comme une marque de fabrique la technique d'un Sisley ou d'un Pissarro.... On a eu raison, sinon de les chasser du temple, tout au moins de leur en entr'ouvrir les portes sans enthousiasme, d'éliminer leurs envois.²⁴⁷

Or, Vauxcelles est un témoin privilégié de ces événements car il fait partie du Comité du Salon. Il est donc bien placé pour rendre compte de la réorientation qui est en train de s'y dessiner car c'est bien plus que quelques toiles qui manquent à cette exposition. En effet, lorsqu'on compare les listes des membres fondateurs et des sociétaires du Salon entre 1904 et 1905, on constate le départ de pas moins du quart des membres! La saignée est particulièrement forte chez les membres fondateurs. Des 93 fondateurs signalés dans le catalogue du Salon d'Automne en 1904, il n'en reste plus que 64 en 1905 (-31%) alors que parmi les sociétaires, on assiste à une diminution de 22% (163 à 127). Or, ces départs surviennent au moment même où le Salon d'Automne connaît une fortune des

plus heureuses. Dans un tel contexte, il n'est peut-être pas exagéré de parler d'une "purge", surtout lorsqu'on regarde qui est parti. Nous ne sommes plus à l'époque où ce sont des jeunes "novateurs" qui subissent les foudres du jury. Parmi les membres fondateurs qui quittent le Salon, on remarque huit artistes qui ont obtenu la croix de Chevalier de la Légion d'honneur, et tous les "démissionnaires" qui avaient exposé auparavant au Salon des Artistes Français y jouissaient du statut hors concours.²⁴⁸ Dans l'ensemble, parmi les artistes démissionnaires pour lesquels on peut identifier un Salon d'origine, les trois-quarts proviennent du Salon des Artistes Français. Les autres avaient été associés au Salon National des Beaux-Arts. Aucun n'avait déjà exposé au Salon des Indépendants.

Ce qui est significatif ici, c'est précisément l'absence d'un tollé de protestations. On imagine bien le scandale qui se serait produit si ces exclusions, plus ou moins forcées, avaient frappé les jeunes "novateurs". Dans ce cas, rien de tel. On provoque le départ de près du tiers des artistes qui ont fondé le Salon, non pas en alléguant qu'ils ne savent pas peindre, mais parce que leur peinture ne correspond plus à l'image de marque que veut se donner cette institution.

Il y a tout lieu de croire, en effet, que c'est d'une image de marque dont il s'agit lorsqu'on regarde le renouvellement du Comité qui a lieu entre 1904 et 1905. Parmi les membres d'honneur, à qui, on s'en souvient, on réserve de droit un

cinquième des places et qui siègent sur les jurys, c'est l'entrée en force des collectionneurs. Alors qu'il n'y a aucun collectionneur sur le Comité en 1904, il y en aura cinq sur neuf en 1905: Eugène Blot,²⁴⁹ Théodore Duret (que nous avons déjà rencontré avec Pissarro et Monet), Paul Gallimard, Olivier Sainsère (avocat d'Apollinaire lors de l'histoire du vol de la Joconde du Louvre), et Georges Viau. De toute évidence, ce sont les critiques d'art les plus proches des artistes démissionnaires qui font les frais de ce renouvellement. En effet, Arsène Alexandre, Camille Mauclair, Henri Frantz et Yvanhoé Rambosson s'en vont. Le seul critique d'art qui entre au Comité, c'est justement Louis Vauxcelles.

Le Salon de 1905 marque un tournant donc, qui va s'affirmer au cours des années suivantes. Le départ des membres fondateurs continue (il n'en restera plus que 50% en 1912), de même que celui des sociétaires d'origine. Le Salon lui-même par contre, connaît une ascension vertigineuse. Malgré le départ des anciens, les nouveaux sociétaires affluent. Il y en aurait presque trois fois plus en 1912 qu'en 1904. Autre indice, encore plus significatif du renforcement relatif de ce Salon: le phénomène du double envoi (tant aux Salons établis qu'aux nouveaux Salons) diminue.²⁵⁰

La liste des membres d'honneur ne cesse de s'allonger aussi (elle double entre 1904 et 1912) et dès 1910 on peut dire que le Salon d'Automne devient "chic", ou plutôt, le chic adopte le Salon. Parmi les nouveaux membres d'honneur on

voit la comtesse de Greffulhes, grande animatrice des Ballets Russes, ainsi que le directeur de la troupe, Serge Diaghilev. Le collectionneur d'art russe, Ivan Morosoff y fait son entrée en même temps que le Paris mondain des arts et lettres: le couturier Jacques Doucet, le comte Robert de Montesquiou, la comtesse Anna de Noailles, Anatole France, André Gide et le propriétaire du Théâtre des Arts, Jacques Rouché.

Tout semble indiquer, en effet, que ce sont les nouveaux Salons qui ont le vent dans les voiles. Même le Salon des Indépendants se donne, en 1908, une liste de membres d'honneur sur laquelle figure le sous-secrétaire d'État aux beaux-arts, Dujardin-Beaumetz(!) ainsi que des députés et des conseillers municipaux de Paris.²⁵¹ On commence à faire des comptes rendus de ce Salon dans les revues prestigieuses comme la Gazette des Beaux-Arts et le nombre d'envois continue d'augmenter en flèche. Il serait sans doute possible de repérer d'autres indices de ce déplacement du centre d'intérêt pendant cette période. Tout semble indiquer, en effet, que plusieurs jeunes abandonnent les ateliers des peintres académiques et c'est précisément à ce moment que Matisse ouvre son école de peinture. D'autres artistes en vue à ces nouveaux Salons ouvrent également leurs "Académies" comme l'Académie Ranson et l'Académie de la Palette.

On ne s'étonnera plus alors de la conclusion que Jacques-Émile Blanche en tire, toujours dans cette même lettre à Gide, citée plus haut:

Ils [les disciples de Cézanne, et les anciens élèves de Moreau] se posent en révoltés, en contestés, sans voir qu'ils sont en train de devenir les soutenus, les applaudis, les succès du jour. (souligné par lui)²⁵²

CONCLUSION

Que conclure d'une telle analyse? Certes, les questions qu'elle soulève sont aussi nombreuses que celles auxquelles on peut proposer des réponses. Une histoire de la vie artistique tranchée en deux: l'"avant-garde" contre l'Académie, a longtemps obscurci le fait que la restructuration du pouvoir en cours avait peu à voir avec cette opposition. Par conséquent, nous connaissons encore mal, par exemple, ce que Duranty a appelé les différents types de "parvenance sociale" qui s'imposent au jury du Salon à la fin des années 1860 et l'évolution qu'ils connaissent au cours des années 1870. Nous connaissons peu de chose aussi de l'évolution de l'Académie qui est sans doute elle-même traversée de ces luttes entre les différentes formes de reconnaissance sociale.

Ce qui est clair cependant, c'est qu'il ne s'agit pas de substituer un modèle triangulaire (artiste académique, artiste officiel, artiste d'avant-garde) au modèle bipolaire traditionnel.²⁵³ Ni l'État, ni l'Académie et encore moins les marchands, ne parrainent des esthétiques précises. Ils ne représentent même pas des pôles de pouvoir distincts. Nous avons vu ici que les alliances entre fractions de ces trois secteurs de la vie artistique s'opposent à d'autres alliances beaucoup plus souvent qu'il n'y ait eu affrontement entre ces secteurs eux-

mêmes. C'est le cas notamment, dans l'expérience de Louis Martinet au début des années 1860, mais aussi lors des expositions dans les cercles artistiques des années 1860 et 1870, voire dans le dossier du Salon d'Automne. Les stratégies des divers acteurs sont influencées bien plus par leur position relative dans la hiérarchie d'un secteur de la vie artistique que par leur appartenance institutionnelle. Ni les marchands, ni les fonctionnaires, ni les critiques d'art n'adoptent de positions monolithiques sur des artistes ou sur des réformes institutionnelles.

Au-delà de ces questions sur la configuration précise des alliances et des luttes, c'est une façon de regarder la vie artistique que nous avons voulu mettre en évidence ici et à cet égard, il nous semble possible de dégager trois conclusions principales de nos recherches.

Premièrement, du point de vue des instances de reconnaissance sociale des artistes, le changement le plus important que nous constatons au cours du demi-siècle avant la première guerre mondiale, c'est la perte progressive du pouvoir des artistes déjà connus sur les réputations des artistes débutants. En effet, tout au long du dernier tiers du XIX^e siècle, on assiste à un élargissement de la catégorie des artistes qui peuvent exercer ce pouvoir. Elargissement et donc, en même temps dispersion. L'abolition des prérogatives de l'Académie sur le jury du Salon à la faveur des élections par les artistes (d'abord, en 1864, des

artistes médaillés, ensuite, en 1881, de tous les artistes ayant déjà exposé au Salon) constitue les premières étapes décisives que nous avons examinées ici.²⁵⁴ Puis, le développement des cercles et des sociétés artistiques renforce ce processus. Dans ce contexte, la création du Salon National des Beaux-Arts en 1890 paraîtrait comme une dernière tentative à la fois de conserver et de moderniser ces rapports de cooptation, notamment dans le degré d'ouverture qu'il a manifesté à l'égard des secteurs de la vie artistique qui s'étaient développés en marge du Salon.

La réorganisation du Salon des Indépendants en 1901 et la création du Salon d'Automne en 1903 achèvent ce processus. Même si la forme institutionnelle reste celle des Salons, ils ne fonctionnent plus sur le principe de la reconnaissance des jeunes par des artistes déjà établis et constituent, avant tout, des véhicules de promotion artistique des jeunes.

Soutenues, voire, dans le cas du Salon d'Automne, encadrées par une alliance informelle de marchands, critiques, fonctionnaires et artistes, ces initiatives ont pour effet de bouleverser le fonctionnement de la vie artistique après 1900. Elles brisent de façon définitive la mainmise qu'exerçaient les Salons traditionnels, les sociétés d'artistes prestigieuses et les marchands établis, sur les moyens de promotion artistique des jeunes. Certes, les Salons plus anciens ne disparaîtront pas du jour au lendemain mais ils perdront leur emprise sur les dynamiques

d'évolution de la vie artistique pour ne devenir que les moyens de promotion d'une seule fraction du marché, celle qui concerne les artistes et un public des générations antérieures.

Nous avons vu aussi comment ces nouveaux Salons ont réussi à concentrer et à mobiliser des efforts de promotion artistique qui jusque-là étaient restés dispersés et marginaux. L'analyse des divers types de soutien social dont ces institutions ont bénéficié met en évidence les fondements sociaux de cet extraordinaire élan conféré à l'art des jeunes dans les premières années de ce siècle.

Certes, les Salons des jeunes ne joueront un rôle décisif dans la promotion artistique que pendant une période relativement courte. Ils ouvrent un nouvel espace dans la vie artistique mais très rapidement, ils sont confrontés aux mêmes problèmes qu'ont connus les institutions de leurs aînés. Essentiels pour défricher ce nouveau territoire, les Salons sont singulièrement inaptes à le cultiver. Voilà la tâche que s'est assignée toute une nouvelle génération de marchands. Kahnweiler, Druet, Bernheim-Jeune avec Félix Fénéon et plusieurs autres s'y précipitent et c'est ainsi que l'on voit déjà, en 1914, cet espace nouveau se fractionner, se structurer et finalement s'institutionnaliser selon les règles d'une nouvelle division du marché entre les marchands, dont les uns s'occupent surtout des jeunes et les autres des artistes consacrés.²⁵⁵ Contrairement aux Salons et aux sociétés d'artistes qui, tôt ou tard, sont condamnés à reproduire

la logique de la cooptation, cette nouvelle structure prévoit des moyens de promotion réservés spécifiquement aux jeunes. La décennie qui a précédé la première guerre mondiale en France se présente donc, à son tour, comme un moment particulièrement fébrile dans une période de transition entre deux systèmes de promotion artistique.

Dans l'ensemble donc, cette première conclusion semble préciser et nuancer les recherches de Cynthia et Harrison White sur la transition entre un système académique et un système fondé sur les pouvoirs des marchands et des critiques. Préciser parce que leur thèse est davantage axée sur l'exposition des principes de chacun des "systèmes" que sur les modalités concrètes par lesquelles cette transition s'est effectuée. Nuancer aussi, parce que nous avons soutenu que le Salon, loin d'être un pouvoir à la solde de l'Académie, constitue un terrain d'affrontement entre différents modes de reconnaissance sociale. Nous avons également vu que les expositions privées pouvaient aussi bien servir les intérêts des artistes de l'Académie que ceux des autres artistes. Pendant les années 1860 et 1870 notamment, les expositions furent souvent perçues comme un moyen de renforcer le Salon et l'emprise des artistes académiques sur celui-ci.

Même si nos recherches n'ont porté que sur la fin de la période examinée par ces auteurs, nous sommes amenés à nous interroger sur la notion d'un "système" académique. De leur propre aveu, l'Académie n'a jamais constitué un système

de promotion des artistes (mais plutôt des oeuvres). La thèse d'une transition entre deux systèmes est donc quelque peu faussée lorsqu'on oppose ce qui n'est en réalité qu'une partie du système de promotion des artistes (celle exercée par les artistes dominants) à un système complet et intégré, dominé par les marchands et les critiques.

Quoi qu'il en soit, pour la période analysée ici, on voit davantage une interpénétration des deux logiques que leur affrontement. D'une part, les marchands et critiques s'appuient sur la consécration accordée par les artistes académiques pour promouvoir des artistes. D'autre part, l'Académie elle-même est sensible aux artistes qui ont conquis une gloire auprès de secteurs importants de la société. Si, au bout du compte, l'emprise des artistes consacrés sur les réputations artistiques est brisée, on serait tenté d'y voir davantage l'influence de l'évolution des rapports sociaux qui englobent et dépassent la vie artistique plutôt que la seule oeuvre des marchands et des critiques. Dans l'ensemble, ces derniers ne font que s'adapter aux critères de reconnaissance sociale en cours à une époque donnée.

La deuxième grande conclusion que nous pouvons tirer ici, est que cette perte de pouvoir des artistes dominants a peu à voir avec les efforts des artistes que l'on désigne aujourd'hui comme les avant-gardes. Certes, dans la mesure où ces artistes ont contesté les formules esthétiques des artistes consacrés, ils ont peu

bénéficié de leur soutien, comme les "avant-gardes" n'ont guère soutenu des artistes qui ont, à leur tour, contesté leur vision de l'art. La différence, bien entendu, c'est que l'appui, ou du moins la tolérance, d'un Bouguereau à l'égard des innovations artistiques était bien plus importante pour la carrière d'un jeune peintre que la sympathie d'un Monet quarante ans plus tard. Mais ce n'est pas parce que Monet a réussi à se faire reconnaître comme un grand artiste que le pouvoir des artistes dominants a diminué. C'est tout le contraire. C'est parce que l'emprise des artistes reconnus sur les carrières des jeunes s'est affaiblie que des artistes comme Monet ont pu se faire reconnaître.

Au niveau de cette évolution générale, les "avant-gardes" ne font guère figure d'exception. L'oeuvre d'un Louis Martinet, voire d'un Francis Petit au début des années 1860 paraît tout aussi importante dans ce domaine que la série des expositions des impressionnistes qui, rappelons-le, était loin d'être l'oeuvre des seuls artistes que l'on désigne sous ce nom aujourd'hui.

Ce que nous avons cherché à mettre en évidence ici, c'est la nécessité de séparer l'analyse du pouvoir dans la vie artistique des catégories esthétiques. Les luttes, comme les alliances, sur le plan institutionnel, paraissent obéir bien plus à des intérêts communs dans le but de maintenir ou d'établir des réputations -- non seulement des artistes d'ailleurs, mais de tous les acteurs de la vie artistique -- qu'à des solidarités esthétiques. Une telle distinction n'a pas pour but, ne peut

avoir pour but, comme certains semblent le craindre,²⁵⁶ la revalorisation d'artistes moins intransigeants dans leur opposition au pouvoir des artistes consacrés, à moins de considérer le rapport au pouvoir dans la vie artistique comme un critère d'appréciation esthétique. Nous nous sommes strictement gardés d'une telle association ici. Ce n'est certes pas parce que tel ou tel artiste a participé à la création du Salon des Indépendants qu'il est, par le fait même, un artiste intéressant du point de vue esthétique. En revanche il est essentiel à notre compréhension de l'institution en question de savoir qu'il y figurait. De la même façon, il serait tout aussi ridicule, ne serait-ce que pour comprendre les carrières des impressionnistes, de refuser d'analyser l'impact des cercles artistiques sur l'évolution du Salon sous prétexte que les impressionnistes n'y participaient point.

Ces remarques sont si évidentes qu'il peut paraître inutile d'insister davantage et pourtant, l'ensemble des recherches effectuées ici ont été marquées par la nécessité de relire l'interprétation que l'on fait de certaines initiatives comme les expositions indépendantes, l'évolution du Salon des Indépendants et du Salon d'Automne en fonction du rôle qu'ont joué les artistes qu'on valorise aujourd'hui. A chaque fois que nous avons refusé cette perspective téléologique, c'est-à-dire, à chaque fois que nous avons cherché à comprendre l'institution en question dans le contexte de sa propre logique et dans son rapport aux autres institutions de la vie artistique, les révélations ont été nombreuses.

Enfin, une troisième conclusion découle, en quelque sorte, des deux autres : nous avons constaté un rapprochement marqué entre les artistes qui contestent les formules artistiques consacrées et les moyens de promotion artistique. La distance est notable, en effet, entre les contestataires des années 1860 et 1870 et ceux du début du siècle. Les premiers ont dû soit poursuivre deux stratégies de reconnaissance sociale simultanément (envois aux Salons mais en même temps démarcation critique par rapport aux formules dominantes) soit s'isoler dans une stratégie dont la légitimité ne fut guère reconnue²⁵⁷ (expositions privées), soit encore exposer ou s'exiler en Angleterre (Tissot, Legros, Fantin-Latour). Bref, les "novateurs" des années 1860 et 1870, ont eu à faire reconnaître non seulement leur art mais également les moyens de reconnaissance sociale sur lesquels ils s'appuyaient.

C'est une tout autre réalité qu'affrontent les jeunes du début du siècle. Ils exploitent de nouvelles règles de promotion sociale, largement reconnues comme légitimes, pour établir leur réputation. L'élimination des artistes dominants du processus de reconnaissance sociale et la création d'un secteur de la vie artistique orienté vers les jeunes ont pour effet de transformer la contestation en règle de fonctionnement de la promotion artistique comme nous l'avons clairement pu voir dans la lutte que mena avec succès le Salon d'Automne contre le Salon National des Beaux-Arts.

Une telle conclusion nous oblige à adopter une réserve critique face aux discours fondés sur les rapports antagoniques entre les artistes et leur époque. Il s'agit là toujours, mais pas forcément exclusivement, du discours de légitimation d'une nouvelle pratique artistique. Les luttes qu'ont menées les artistes ne sauraient donc pas être interprétées uniquement sous l'angle de la rupture par rapport aux institutions dominantes mais également sous leurs rapports aux moyens de promotion artistique dont elles sont l'expression. Ce qui est fascinant dans cette histoire, ce n'est pas tant le triomphe du courage sur la complaisance dont maints récits nous abreuvent que le jeu complexe d'alliances et de ruptures qui fait toute la richesse de l'évolution que nous avons pu observer ici.

NOTES

Notes de l'introduction

¹ On assiste, en effet, à une éclosion d'études et d'expositions consacrées à la revalorisation d'artistes qui ont été laissés pour compte dans la version avant-gardiste de l'histoire, notamment sur Gérôme, Bouguereau, Tissot, les frères Breton, Puvis de Chavannes et les différentes écoles de réalisme. L'évolution des débats provoqués par cette révision peut être suivie notamment dans deux numéros successifs de Art News Annual 33 (1967) et 34 (1968); G. Lacambre et J. Rishel "La peinture," Le Second Empire; l'Art sous Napoléon III (Paris: Eds. des musées nationaux, 1978); H.D. Buchloh, S. Guilbaut et D. Solkin dirs., Modernism and Modernity The Vancouver Conference Papers, (Halifax: Press of the Nova Scotia College of Art and Design, 1983); et Le débat 44 (mars-mai 1987).

² Elle reste intacte, en tout cas, chez les plus ardents défenseurs d'une vision morale des avant-gardes représentés par Charles Rosen et Henri Zerner, "Réalisme et avant-garde," Romantisme et réalisme: mythes de l'art du XIX^e siècle trad. Odile Demange (Paris: Albin Michel, 1986). Elle reste intacte aussi d'une autre façon, chez les défenseurs contemporains de la tradition marxiste en esthétique, notamment par Timothy Clark, The Painting of Modern Life. Paris in the Art of Manet and His Followers (New York: Knopf, 1985) et Thomas Crow, "Modernism and Mass Culture in the Visual Arts" Buchloh 215-264. On peut la voir encore sous une autre variante de cette même tradition chez Peter

Bürger, Theory of the Avant-Garde trad. Michael Shaw (Minneapolis: U. of Minn. Press, 1984).

³ G. Ackerman, "Gérôme: The Academic Realist," Art News Annual 33 1967: 101.

⁴ Sur la fonction de légitimation véhiculée par l'idéologie de l'avant-garde on consultera Nicos Hadjinicolaou, "Sur l'idéologie de l'avant-gardisme," Histoire et critique des arts 6, (1978): 49-76.

⁵ C'est parce qu'ils refusent de faire cette distinction entre discours et acteurs sociaux qui le véhiculent que Charles Rosen et Henri Zerner peuvent à la fois admettre que l'on a "abusé du concept d'avant-garde pour justifier l'ensemble des mouvements esthétiques" et en même temps soutenir coûte que coûte qu'il "n'en est pas moins indispensable à l'histoire; il en est même l'un des moteurs." Pourquoi? Parce que "les artistes et le public y croyaient." Rosen et Zerner 145. Selon cette logique, il faudrait accorder à Dieu le rôle d'un des "moteurs de l'histoire" à l'époque des Croisades.

⁶ Cette critique d'une notion sélective de l'innovation et de son rapport avec l'idéologie du progrès est présentée de façon stimulante par Pierre Vaisse, "L'Esthétique XIX^e siècle: de la légende aux hypothèses," Le débat 44 (1987): 95.

⁷ P. Bourdieu, "La production de la croyance; contributions à une écono-

mie des biens symboliques," Actes de la recherche en sciences sociales 13 (1977): 3-43.

⁸ Michael Baldwin, Charles Harrison, Mel Ramsden, "Art History, Art Criticism, and Art Explanation," Art History 4.4 (1981): 432-56.

⁹ Pierre Vaisse, La Troisième République et les peintres: Recherches sur les rapports des pouvoirs publics et de la peinture en France de 1870 à 1914 Thèse de doctorat d'État, Université de Paris IV, 1980, 30.

¹⁰ Les ouvrages majeurs consacrés spécifiquement aux institutions de la vie artistique sont, en effet, peu nombreux. Les pionniers à cet égard, du moins depuis la deuxième guerre mondiale sont Harrison White et Cynthia White, Canvases and Careers: Institutional Changes in the French Painting World (New York: John Wiley, 1965), ouvrage dont nous aurons l'occasion de reparler abondamment dans les pages qui vont suivre. L'étude de Joseph C. Sloane, French Painting: Artists, Critics and Traditions, 1848-1870 (1951; Princeton: Princeton UP, 1973) est restée sans suite. Par ailleurs, on attend impatiemment la publication de la thèse de doctorat d'État de Pierre Vaisse. Malgré son titre prometteur, l'ouvrage d'Albert Boime, The Academy and French Painting in the Nineteenth Century (London: Phaidon, 1971) ne constitue pas une histoire institutionnelle de l'Académie mais plutôt une thèse sur l'évolution d'un des aspects de ce qu'il appelle la "doctrine académique". Malcolm Gee, Dealers, Critics, and Collectors of Modern Painting: Aspects of the Parisian Art Market

Between 1910 and 1930 (New York: Garland, 1981) propose quelques pistes de recherches intéressantes pour la fin de la période examinée ici. Enfin, l'étude fort intéressante de Raymonde Moulin, Le marché de la peinture en France (Paris: Minuit, 1976) ne s'appuie sur aucune recherche nouvelle sur la situation avant la première guerre mondiale.

¹¹ On reconnaît là, en effet, la thèse de Cynthia et Harrison White.

Notes du chapitre 1

¹² Le Salon était annuel depuis 1833 sauf pour une période de dix ans entre 1853 et 1863 où il était devenu bisannuel.

¹³ Pour toutes les statistiques concernant le Salon, à moins d'indication contraire, on se rapportera à l'Annexe I. Le terme "ouvrages" sera utilisé ici comme terme générique pour désigner l'ensemble des différents types d'oeuvres qui sont regroupés en six catégories: (1) la peinture, (2) les dessins, aquarelles, pastels, miniatures, vitraux, émaux, porcelaines, faïences, (3) gravures en médailles et sur pierres fines, (4) les projets d'architecture, (5) la gravure, (6) la lithographie. De façon générale, la peinture représente environ 60% des ouvrages pendant les années 1860 et environ 50% pendant les années 1880.

¹⁴ A titre d'exemple la Chronique des Arts et de la Curiosité rapporte qu'il y a eu 510 509 visiteurs au Salon de 1875 (p.228). En 1882, il y en a 564 933

visiteurs; (p. 172). En 1873, on compte une moyenne de 27 741 visiteurs par jour lorsque l'entrée est gratuite; (p. 218). Pour une vue d'ensemble de l'évolution des entrées au Salon entre 1866 et 1875, voir la Chronique des arts et de la curiosité 6 mai 1876: 170.

¹⁵ Le seul ouvrage "récent" (qui date maintenant d'un quart de siècle) est celui de Harrison et Cynthia White qui analyse le Salon dans le cadre d'une transition entre un système "académique" et un système fondé sur les marchands et critiques. Nous y reviendrons. Plus récemment, Pierre Vaisse a consacré un chapitre de sa thèse de doctorat d'État au phénomène de l'abandon des Salons vers la fin du XIX^e siècle. Sur de nombreuses questions essentielles cependant, même parmi les plus élémentaires (l'évolution du nombre d'ouvrages exposés, pourcentages d'ouvrages reçus par le jury etc.) on ne peut compter que sur les documents de l'époque.

¹⁶ Jean-Paul Crespelle, La vie quotidienne des impressionnistes, du Salon des Refusés (1863) à la mort de Manet (1883) (Paris: Hachette, 1981) 45. Trouverait-on qu'il s'agit là d'une vision caricaturale du rôle du Salon dans les carrières des artistes? Et pourtant de Francastel à Rewald et même dans la récente rétrospective majeure consacrée aux expositions impressionnistes, on cherchera en vain une vision plus nuancée du Salon étayée d'une recherche sérieuse. Voir P. Francastel, Histoire de la peinture française 2 vols. (Paris: Gonthier, 1955). J. Rewald, Histoire de l'impressionnisme 2 vols. (Paris: Albin

Michel, 1955), Charles S. Moffet, dir., The New Painting, Impressionism 1874-1886 (Geneva: Burton, 1986).

¹⁷ J. Cassou, Panorama des Arts Plastiques Contemporaines (Paris: Gallimard, 1960) 19. cité dans Marie-Claude Genet-Delacroix, "Vies d'artistes: art académique, art officiel et art libre en France à la fin du XIX^e siècle," Revue d'histoire moderne et contemporaine 33 (1986): 62.

¹⁸ Vaisse 34-37.

¹⁹ P. Vaisse, "Salons, Expositions et Sociétés d'artistes en France 1871-1914," Comité International d'histoire de l'Art, Salons Galeries, Musées et leur influence sur le développement de l'art au XVIII^e et XIX^e siècles (Bologne: Cooperative Libreria Universitaria, 1979) 146.

²⁰ Ces questions sont reprises et développées par J.-P. Bouillon, "Société d'artistes et institutions officielles dans la seconde moitié du XIX^e siècle," Romantisme 54 (1986): 89-113.

²¹ Vaisse, Salons 146.

²² Vaisse, Salons 151. Nous soulignons.

²³ White et White.

²⁴ P. de Chennevières-Pointel, Souvenirs d'un directeur des beaux-arts, (1889; Paris: Anthéna, 1979).

²⁵ Chennevières, IV 80 sq.

²⁶ J.M. Moulin, "Le Second Empire: Art et Société," Le Second Empire, 1852-1870; l'art en France sous Napoléon III (Paris: éd. des musées nationaux, 1978) 11-16. Pierre Vaisse, Troisième République. P. Angrand, "L'État mécène, période autoritaire du second Empire, 1851-1860," Gazette des beaux-arts 6^e sér. 71 (1968): 303-48. Patricia Mainardi, Art and politics of the Second Empire (New Haven: Yale UP, 1987). Albert Boime, "The Second Empire's Official Realism," The European Realist Tradition dir. G. Weisberg, (Bloomington: Indiana UP, 1982) 31-123.

²⁷ Voir par exemple, le rapport adressé au ministre sur le Salon de 1872 par le directeur des beaux-arts, qui, à cette époque est Charles Blanc:

L'État doit faire construire et décorer des monuments, il doit ouvrir au peuple de vastes et beaux jardins, il doit orner les villes aussi bien que les édifices publics,... En un mot, c'est au gouvernement qu'il appartient d'accomplir ce que les particuliers, même les plus puissants ne sauraient faire. Pour cela, l'État dispose de trois moyens principaux: les écoles, la direction des beaux-arts et les expositions publiques. Chronique des Arts et de la Curiosité 24 déc. 1871: 28.

²⁸ Le Second Empire. Voir aussi, Jean-Pierre Leduc-Adine, "Les arts et l'industrie au XIX^e siècle," Romantisme 57 (1987): 67-78.

²⁹ Boime, The Academy 9-14.

³⁰ L. Clément de Ris, "Salon de 1847, le jury," L'Artiste 4^e sér. 9 (1847): 17-18. Il va même jusqu'à caractériser l'attitude des membres de l'Académie envers les artistes soutenus par le gouvernement de la façon suivante: "Maintenant que vous avez des commandes du gouvernement, tenez-vous tranquille et n'envoyez plus au Salon."

³¹ Voir Marius Vachon, "Etudes administratives: le Salon," Gazette des Beaux-Arts 2^e sér. 33 (1881): 121-34.

³² Voir L'Artiste, 5^e sér. 1 (1848): 35; 2 (1849): 188.

³³ Léon Rosenthal, Du romantisme au réalisme (Paris: Laurens, 1914) 36.

³⁴ Vaisse, Troisième République 295 sqq.

³⁵ E. About par exemple, un critique d'art proche des vues de l'administration des beaux-arts pendant les années 1850 commencera sa chronique sur le Salon de 1857 de la façon suivante:

Ni Ingres, ni Delacroix, ni Decamps, ni Diaz, ni Couture, ni Troyon, ni Rosa Bonheur, ni M. Riesener, ni Jules Dupré ni Paul Huet, ni Heim, ni Barye, ni quelques autres noms célèbres qu'il m'est permis

d'oublier puisqu'ils ne se montrent plus. Nos artistes au Salon de 1857 (Paris: 1858).

³⁶ White et White font l'analyse de L'Annuaire des artistes et des amateurs compilé par P. Lacroix (Paris: 1861) pour affirmer qu'il existe 104 marchands actifs à Paris à cette époque. (White et White 97) L. Whitely, "Art et commerce en France avant l'époque impressionniste," Romantisme 40 1983: 65-75, fournit un aperçu des affaires de plusieurs d'entre eux.

³⁷ L. Lagrange, "Des Sociétés des Amis des Arts: leur origine, leur état actuel, leur avenir," Gazette des Beaux-Arts 9, 291-301; 10, 29-47, 102-17, 158-68, 227-42.

³⁸ M. du Seigneur, "L'Art et les artistes au Salon de 1882 avec une introduction sur les expositions particulières," L'Artiste mai 1882: 535-56.

³⁹ La description que fait G. Lacambre des multiples tentatives du peintre Théodore Veron pour faire accepter ses tableaux au Salon est à cet égard très instructive. S'il semble constituer un personnage peu commun, la liste des moyens utilisés n'a sans doute rien d'extraordinaire: des lettres à diverses personnalités de l'administration des beaux-arts, aux lettres à l'Empereur en passant par des lettres de recommandation qu'il fait envoyer par des hommes politiques de sa région natale, voire même des gens qu'il connaît dans l'entourage de l'Empereur, on voit que l'enjeu est d'établir cette première reconnais-

sance auprès du jury. Citée dans Lacambre, "Les institutions du Second Empire et le Salon des Refusés," Comité International d'Histoire de l'Art 168.

⁴⁰ Voir article 7 des règlements du Salon de 1849. Catalogue du Salon.

⁴¹ Sophie Monneret, L'impressionnisme et son époque, dictionnaire international 2 vols. (Paris: Laffont, 1979) 1: 214.

⁴² Sauf pour la seule année de 1867, année de l'Exposition universelle où l'Académie nomme de droit un tiers des membres du jury.

⁴³ La liste des artistes récompensés vivants est publiée à chaque année au début de chaque catalogue du Salon. Le nombre de votants est publié la plupart des années dans la Chronique des Arts et de la Curiosité.

⁴⁴ Duranty, "Variations dans le régime des Salons," Chronique des Arts et de la Curiosité 14 sep. 1877: 235-37.

⁴⁵ A. Tabarant, La vie artistique au temps de Baudelaire (Paris: Mercure de France, 1963).

⁴⁶ Antoine Vollon est élu au jury pour la première fois en 1872 mais ne sera reçu à l'Académie qu'en 1897. Si on compare les dates où un futur académicien est élu pour la première fois au jury et la date qu'il entre à l'Académie, on voit que, sauf exception, le rapport entre les deux événements

est faible: Jules Breton (1866-1886), Jean-Paul Laurens et Jules Lefebvre (1875-1891), Léon Bonnat (1868-1881), etc.

⁴⁷ On se rappelle de Duranty aujourd'hui surtout en raison de sa célèbre brochure sur les impressionnistes: La nouvelle peinture: a propos d'une exposition de peinture chez Durand-Ruel (1876) qui a été rééditée récemment dans Charles Moffet: 38-49. Malheureusement, cette brochure ne donne qu'une vision très partielle de sa conception des rapports de force dans la vie artistique. Présenter Duranty en tant que porte-parole des avant-gardes de son temps, comme le fait Moffet, c'est singulièrement simplifier la pensée d'un homme qui était également un partisan d'un renforcement sans précédent du pouvoir de l'Académie sur le Salon. On consultera, par exemple, Duranty, "Réflexions d'un bourgeois sur le Salon," Gazette des Beaux-Arts 2^e sér. 15 (1877): 355-67.

⁴⁸ Cité dans "Chroniques," L'Artiste janv. 1870: 141-42. On trouvera la liste des artistes élus au jury en 1870 dans l'Annexe II ici.

⁴⁹ Chronique des Arts et de la Curiosité 27 mars 1875: 106-07.

⁵⁰ Chronique des Arts et de la Curiosité 1875: 141, 179.

⁵¹ Chronique des Arts et de la Curiosité 26 avr. 1879: 134.

⁵² Vaisse, Troisième République 275-77; Chennevières, IV 101-13. Le Temps 18 jan. 1881.

⁵³ Chennevières, VI: 100.

⁵⁴ E. Zola, "Le Naturalisme au Salon," Le Voltaire 18 juin 1880. Reproduit dans E. Zola, Salons recueillis, annotés et présentés par F.W.J. Hemmings et Robert J. Niess, (Génève: Droz, 1959) 233-54.

⁵⁵ Sans vouloir entrer dans les détails de cette réorganisation du Salon en 1881-1882, il faudrait peut-être quand même mentionner la distinction qui fut établie entre le Comité du Salon (conseil d'administration) composé de quatre-vingt-dix artistes dont cinquante peintres, et le jury proprement dit, qui dans le cas de la peinture, fut composé de "seulement" quarante peintres. Dans les deux cas cependant, ce sont tous les artistes qui peuvent présenter leur candidature et tous les artistes qui peuvent voter. Chronique des Arts et de la Curiosité 1 jan. 1881: 1; 29 jan. 1881: 34.

⁵⁶ Chronique des Arts et de la Curiosité 15 jan. 1881: 18.

⁵⁷ Chronique des Arts et de la Curiosité 15 jan. 1881: 17.

Notes du chapitre 2

⁵⁸ Il faut toutefois signaler les articles fort intéressants déjà cités dans le chapitre précédent de Bouillon, Vaisse Salons et Lacambre. Ces trois textes, chacun à sa façon, ont constitué le point de départ des réflexions présentées ici. Par ailleurs, J. Block, Les XX and Belgian Avant-Gardism 1868-1894 (Ann

Arbor: UMI, 1984) nous fournit quelques informations intéressantes sur la situation en Belgique qui, surtout après 1880, n'est pas sans influencer l'évolution des expositions en France. La perspective qu'elle adopte cependant, tranche avec celle présentée ici.

⁵⁹ Il s'agit d'une exposition du Cercle de l'Union Artistique à laquelle Manet avait envoyé un tableau. Si on en parle aujourd'hui, c'est pour souligner que cet envoi provoqua une dispute entre Duranty et Manet. Jamais ne s'est-on interrogé sur ce cercle artistique auquel Manet envoyait ses oeuvres bien avant la série des expositions "impressionnistes". Pour l'anecdote, voir Rewald, 1: 247-48. Nous parlerons de ce cercle ci-dessous.

⁶⁰ M. Ward, dans son analyse fort révélatrice de la huitième exposition impressionniste, suit le sens du déplacement sémantique du mot "indépendance". "The Rhetoric of Independence and Innovation," Moffett 421-41

⁶¹ Voir le compte rendu d'Émile Cardon, La Presse 29 avr. 1874. Ce compte rendu est reproduit intégralement avec plusieurs autres comptes rendus de la première exposition impressionniste dans le catalogue de l'exposition du Centenaire de l'Impressionisme. Grand-Palais, sept.-nov. 1974 (Paris: Editions des Musées Nationaux, 1974) 262-63.

⁶² Aucun lien direct avec la société du même nom qui fut fondée quelques 25 ans plus tard lors de la scission à la Société des Artistes Français en 1890

quoique certains des mêmes artistes y étaient impliqués. Un auteur (Bouillon 96) a suggéré récemment que l'homonymie n'est peut-être pas le fruit du hasard ce qui confirmerait l'idée énoncée plus haut que si cette expérience a été oubliée par les historiens de l'art, il n'en a pas été de même pour les contemporains. C'est d'ailleurs ce texte, fort intéressant, qui est à l'origine de nos recherches sur cette initiative.

⁶³ Sur Martinet, on consultera Gustave Ribeaucourt, Une figure d'artiste, Louis Martinet (Paris: Typographie Morris et fils, 1904). Voir aussi Du Seigneur 550-51.

⁶⁴ Courrier Artistique 3,36, 21 jan. 1864: 142-43.

⁶⁵ Courrier Artistique 1,2, 1 sep. 1861: 5.

⁶⁶ Courrier Artistique 2, 12, 1 déc. 1862: 50.

⁶⁷ Notamment G. Meyerbeer, Debillemont, Arditti, Gumbert, et Palfy, Courrier Artistique 2,14, 1 jan. 1863: 53-54.

⁶⁸ Le catalogue de cette exposition a été reproduit dans Modern Art in Paris, 1855 to 1900 47 vols. une reproduction en fac-similé de deux cents catalogues d'exposition, choisis et réunis en 47 volumes par Théodore Reff. (New York: Garland, 1984) v. 33. Le pourcentage de peintres médaillés a été

obtenu en comparant le catalogue de cette exposition avec la liste des artistes récompensés qui est publiée à chaque année au début du catalogue du Salon.

⁶⁹ Selon J.C. Sloane, French Painting: Artists, Critics and Traditions, 1848-1870 (1951; Princeton: Princeton UP, 1973). Voir aussi, R. Snell, Théophile Gautier: A Romantic Critic of the Visual Arts (Oxford: Clarendon P, 1982).

⁷⁰ Bouillon 94, qui donne comme références pour Baudelaire, Revue anecdotique janv. 1862. (Oeuvres complètes, "Pléiade," 1976, II, 372) et pour Monet, Rewald 1:68.

⁷¹ Courrier Artistique 3,37, 28 fév. 1864: 144.

⁷² Le soutien d' Moniteur est signalé dans les pages du Courrier artistique 3,35, 14 fév. 1864: 137. About en parle dans ses Salons de 1864; Ph. Burty, "L'exposition du Cercle de la rue de Choiseul et de la Société Nationale des Beaux-Arts," Gazette des Beaux-Arts 1 avr. 1864: 366-72.

⁷³ Se tiennent en même temps que l'exposition de la Société Nationale des Beaux-Arts, celles du Cercle de l'Union Artistique et de la Société des aquafortistes dont on reparlera plus loin.

⁷⁴ Le Temps 6 avr. 1864.

⁷⁵ F. Sarcey (1827-1899) qui se mariera avec la fille de Th. Gautier,

deviendra par la suite l'un des critiques de théâtre les plus redoutés de Paris avec ses chroniques dans Le Temps.

⁷⁶ Courrier Artistique 3,39 13 mars 1864: 153-54.

⁷⁷ Carol Osborne, "The Impressionists and the Salon," Arts 48 1974: 36-39.

⁷⁸ Rapport lu au Corps Législatif par le député Lafond de Saint-Mûr le 29 avril 1863. Copie conservée au Archives du Louvre X, Salon de 1863, cité dans Lacambre 171.

⁷⁹ Voir notamment Charles Blanc, "La Société des Arts-Unis," Gazette des Beaux-Arts 1 juin 1860: 257-65.

⁸⁰ Courrier Artistique 3,32; 125; 24 jan. 1864:

⁸¹ Burty 368.

⁸² Ernest Chesneau, "L'Art contemporain," L'Artiste 1 mai 1863: 147. Ce commentaire fut énoncé, il est vrai, lors d'une expérience antérieure de la Société Nationale des Beaux-Arts en avril 1863 qui ne s'est jamais tout à fait matérialisée. (Voir le Courrier Artistique 2,18; 1 mars 1863.). De toute évidence, c'est le même phénomène qui a frappé l'exposition de 1864.

⁸³ La liste des artistes au "Comité organisateur" du Salon des Refusés est reproduite dans Modern Art in Paris v.22

⁸⁴ Le Temps 26 avr. 1886:. Voir aussi le catalogue, Modern Art in Paris v.22.

⁸⁵ Zola, 235. et Le Temps 9 fév. 1881.

⁸⁶ La Chronique des Arts et de la Curiosité (27 mars 1875: 111) mentionne un groupe d'artistes qui se présente aux enchères au printemps de 1874 et de nouveaux en 1875. On retrouve notamment K. Daubigny (fils), E. Daliphard, Feyen-Perrin, M. de Groiseilliez, Hanoteau, G. Jundt, Ch. Lapostolet, Ch. Lemaire, A. Mouillon, Ch. Potémont.

⁸⁷ Sur ce point, il nous semble utile de faire des nuances par rapport au jugement de Bouillon, (96) lorsqu'il affirme que "l'épisode impressionniste" ne marque pas une rupture.

⁸⁸ Roy McMullen, Degas: His Life, Times and Work (Boston: Houghton Mifflin, 1984) 164.

⁸⁹ P.H. Tucker, "Monet and the Bourgeois Dream: Argenteuil and the Modern Landscape," Buchloh 28.

⁹⁰ Rewald 2: 10.

⁹¹ Il faut déplorer l'absence d'une biographie de Théodore Duret (1835-1927). Plus jeune que Manet, plus âgé que Monet, il est l'héritier d'un important négociant de cognac et élu député anti-bonapartiste en 1863. Conseiller intime, acheteur surtout de Manet, Pissarro, Monet, Sisley, au début des années 1870, il est également présent avec Frantz Jourdain lors de la "purge" du Salon d'Automne en 1905. Mais que sait-on de ses autres goûts? Monneret 1: 215-17.

⁹² Rewald 1: 351.

⁹³ Rewald 1: 356

⁹⁴ Cardon 262-63.

⁹⁵ Cardon 263.

⁹⁶ C'est encore aujourd'hui la lecture que fait R. McMullen dans sa biographie récente de Degas. 183-85.

⁹⁷ Zola 239.

⁹⁸ Lettre de Renoir à Durand-Ruel en mars 1881 reproduite dans L. Venturi, Archives de l'impressionnisme 2 vols. (1939; New York: Burt Franklin, 1968) 1: 115-16.

⁹⁹ Venturi 2: 90.

¹⁰⁰ Daniel Wildenstein, Claude Monet, Biographie et catalogue raisonné 4 vols. (Lausanne et Paris: Bibl. des Arts, 1974) 1: 438.

¹⁰¹ En plus de ceux mentionnés, le compte rendu cite des oeuvres de Ricard, Bida, Leys, Lami, Cabat, Dupré, Troyon, Ziem et Isabey. R.V., "Exposition du Cercle de l'Union artistique," Gazette des Beaux-Arts 1862/1: 95-96.

¹⁰² Francis Petit est ami et marchand de Delacroix, qui le fait figurer dans son testament, et de Corot, Ricard et de plusieurs peintres de l'École de Barbizon. Monneret 1: 648. Il est aussi le grand-père de Georges Petit qui joue un rôle de premier plan dans le développement des expositions privées au cours des années 1880.

¹⁰³ En 1864, un an après la mort de Delacroix, c'est de la collection du marquis du Lau que l'on emprunte Les Convulsionnaires de Tanger que l'artiste a exposé pour la première fois au Salon de 1838. Meissonnier expose Les Trois Amis (Salon 1848) et Adolphe Moreau prête des dessins de Decamps.

¹⁰⁴ Selon l'expression du Ph. Burty dans son compte rendu de l'exposition de 1863 dans la Gazette des Beaux-Arts 1863/1: 476-80.

On le voit, l'Exposition du Cercle de l'Union artistique est un Salon au petit pied, Salon exceptionnel qui n'admet, en petit nombre, que des oeuvres exquises, dont le jury est composé d'un seul homme heureux de ses fonctions [il s'agit de Francis Petit], Salon qu'une société d'élite visite à ses heures et qui aura pour récompense les

applaudissements des gens de goût. Voilà assurément un Salon sans précédents.

¹⁰⁵ L. Lagrange dans son compte rendu dans la Gazette des Beaux-Arts en 1866 (400) parle de cent vingt-quatre oeuvres d'art exposées pendant le mois de mars cette année-là.

¹⁰⁶ Pils expose un portrait de M. de Castelnau, Gérôme celui de Mme la baronne Nathaniel de Rotschild alors que Tissot fait un portrait de famille identifiée comme M. le marquis de M.... L'identité de la femme qui a posé pour le portrait de Stevens n'est pas signalée.

¹⁰⁷ René Ménard, "Cercle de l'Union artistique," Gazette des Beaux-Arts 1869/1: 552-55.

¹⁰⁸ Monneret 1: 214.

¹⁰⁹ Chronique des Arts et de la Curiosité 5 fév. 1881: 42.

¹¹⁰ Lettre de Caillebotte à Monet, mi-mai 1879, reproduite dans Marie Berhaut, Caillebotte, sa vie et son oeuvre (Paris, 1978) 245, lettre 19, cité dans R. Pickvance, "Contemporary Popularity and Posthumous Neglect," Moffet 260.

¹¹¹ Notamment Carolus-Duran. Bastien-Lepage est au Cercle Artistique et Littéraire en 1882 et au Cercle de l'Union Artistique en 1883.

Notes du chapitre 3

¹¹² Selon l'index de la Chronique des Arts et de la Curiosité qui est, à ce titre, de loin la meilleure source de renseignements en la matière. On en voit 17 en 1880, 27 en 1890 et 117 en 1900.

¹¹³ On voit apparaître à la fin des années 1870, le Cercle des Arts Libéraux (Chronique des Arts et de la Curiosité 31 jan. 1880: 34 et 12 juin 1880: 181) et le Cercle artistique de la Seine (Chronique des Arts et de la Curiosité 25 mars 1882: 90 et 25 nov. 1882: 277).

¹¹⁴ Pour une vue d'ensemble quoiqu'encore schématique, de ce processus, on consultera Bouillon 89-113.

¹¹⁵ A notre connaissance, la Société des aquafortistes est la seule de ces sociétés qui a fait l'objet d'une monographie. J. Bailly-Herzberg, L'Eau-forte de peinture au XIX^e siècle: la société des aquafortistes 1862-1867 (Paris: Léonce Laget, 1972).

¹¹⁶ Encore ici, l'index de la Chronique des Arts et de la Curiosité se révèle d'un secours précieux.

¹¹⁷ Sur Sedelmeyer voir la Chronique des Arts et de la Curiosité 1 mai 1875: 163. Le phénomène général est signalé dans Vaisse, Salons 151.

¹¹⁸ "République athénienne," référence au quartier des cafés et bistrots à la mode (au nord des boulevards) que l'on a surnommé la Nouvelle Athènes

en raison du style d'architecture que semble préférer les nouveaux riches qui s'y installent.

¹¹⁹ Jacques-Émile Blanche, Les Arts plastiques sous la Troisième République (Paris: éds. de France, 1931) 115.

¹²⁰ Chronique des Arts et de la Curiosité 21 mars 1885: 95.

¹²¹ Chronique des Arts et de la Curiosité 1 mai 1882: 154.

¹²² Steven Z. Levine, Monet and His Critics (New York: Garland, 1976) 62-66.

¹²³ Zola 237.

¹²⁴ Chronique des Arts et de la Curiosité 1 mai 1880: 141

¹²⁵ Chronique des Arts et de la Curiosité 22 jan. 1881: 26.

¹²⁶ Sur la démission de Bonnat et son remplacement par Cormon, voir Monneret 2: 200. Sur les élections au jury, voir Annexe II.

¹²⁷ Duranty, L'Artiste janv. 1870: 142.

¹²⁸ Voir par exemple, Lovis Corinth, "Un étudiant allemand à Paris à l'Académie Julian (1884-1887)," trad. Béatrice Pagès. Gazette des Beaux-Arts 6^e sér. 97 (1981): 219-25. Francis E. Hyslop, Henri Evenepoel à Paris, lettres

choisies 1892-1899 (Bruxelles: La Renaissance du Livre, 1971). Anne Prache, "Souvenirs d'Arthur Guéniot sur Gustave Moreau et sur son enseignement à l'École des Beaux-Arts," Gazette des Beaux-Arts 6^e sér. 67 (1966): 12-21.

¹²⁹ Sur les dénonciations dans les journaux, voir par exemple, Claretie, Le Temps 4 fév. 1888. Sur les statuts qui prévoient des élections pour une médaille d'honneur, voir l'article 18 des statuts et règlements de la Société des Artistes Français, reproduits dans la Chronique des Arts et de la Curiosité 19 fév. 1881: 60.

¹³⁰ Par exemple, ce commentaire dans Le Temps 1 jan. 1890:

Certaines coteries avaient réussi à s'assurer une part léonine dans les avantages de l'association [Société des Artistes Français], qu'il faisait bon appartenir à certains ateliers pour ne pas être oubliés dans la répartition des récompenses et que, si les professeurs n'oubliaient pas leurs élèves dans la répartition des médailles, en revanche, les élèves ne se montraient pas ingrats le jour du vote de la médaille d'honneur.

¹³¹ Chronique des Arts et de la Curiosité 30 mai 1885: 170 et 13 juin 1885: 178.

¹³² Il s'agit de Louis de Fourcaud (1853-1914) du Gaulois et de Paul Mantz (1821-1895) qui a collaboré a diverses publications comme la Gazette des Beaux-Arts, et Le Temps avant d'être nommé pour un court séjour à la direction des Beaux-arts en 1882. Sur les préférences esthétiques de Louis de Fourcaud,

qui allait nettement vers les naturalistes à cette époque, on consultera S. Rocheblave, "Les Salons de Louis de Fourcaud," Gazette des Beaux-Arts 5^e sér. , 13 (1926): 37-59.

¹³³ Sur la composition du jury, voir la Chronique des Arts et de la Curiosité 8 juin 1889: 179. Sur la présidence de Meissonnier, on consultera la même publication: 3 août 1889: 211. Sur l'abstention de Meissonnier au Salon pendant les années 1880, voir Le Temps 11 mars 1890.

¹³⁴ Chronique des Arts et de la Curiosité 3 août 1889: 211.

¹³⁵ Chronique des Arts et de la Curiosité 28 déc. 1889: 313.

¹³⁶ Jean Cassou, Panorama des arts plastiques contemporaines (Paris: Gallimard, 1960).

¹³⁷ Jean-Paul Crespelle, La vie quotidienne des impressionnistes (Paris: Hachette, 1981) 245.

¹³⁸ Vaisse, La Troisième République 307.

¹³⁹ Puvis de Chavannes, Roll, Carolus-Duran entre autres.

¹⁴⁰ Le jury, choisi par tirage au sort parmi les sociétaires, ne se prononce que sur les envois des membres associés. On établit par ailleurs un système de rotation pour désigner les membres du jury. Les sociétaires choisis pour siéger

une année ne pourront plus être éligibles tant et aussi longtemps que tous les autres sociétaires n'auront pas rempli ce rôle. Cf. les statuts de la Société Nationale des Beaux-Arts reproduits dans Le Temps 11 fév. 1890.

¹⁴¹ Le Temps 25 jan. 1890.

¹⁴² Sur l'apport de May et de Camondo, voir Crespelle, 245 qui se base probablement sur l'histoire qu'a rédigé J.-É. Blanche, 156-60. Isaac Camondo fut banquier et, comme on le sait, légua sa collection, qui comprenait un important ensemble de tableaux impressionnistes, au Louvre. Ernest May (1845-1925) fut également banquier et grand collectionneur d'art, entre autre des impressionnistes. Le Temps (13 fév. 1890) annonce qu'il est nommé membre honoraire de la Société Nationale des Beaux-Arts avec voix consultative dans les affaires du Comité tout comme Waldeck-Rousseau qui à cette époque s'est retiré de la vie politique pour reprendre sa pratique de droit. On y nomme également MM. Devès, (avec voix consultative) et Eynard, Dionville et Thierry-Delanoue (sans voix consultative).

¹⁴³ On compte 125 sociétaires (fondateurs compris) au Salon de 1890 dont on a depuis longtemps, pour la plupart, oubliés les noms. A titre d'exemple, on peut signaler Carrière qui expose chez Boussod et Valadon, Tissot, coqueluche du Tout-Londres qui expose notamment chez Sedelmeyer à Paris, Alfred Stevens qui a déjà exposé chez G. Petit. Madeleine Lemaire et Louise Breslau de

la Société des aquarellistes sont également invités tout comme les sculpteurs, Dalou et Rodin par exemple.

¹⁴⁴ Blanche 158

¹⁴⁵ Le Gaulois 30 avr. 1895: 6.

¹⁴⁶ Cet aspect fera l'objet d'une analyse plus détaillée dans la section suivante.

¹⁴⁷ La meilleure confirmation de cet aspect de leur "travail" se trouve dans leur correspondance, notamment dans Venturi et Wildenstein ainsi que M. Guérin, dir., Lettres de Degas (Paris: Grasset, 1945); J. Bailly-Herzberg, dir., Correspondance de Camille Pissarro, 1865-1885 2 v. (Paris: Valherneil, 1980).

¹⁴⁸ Sur l'idéologie de l'estampe originale, voir M. Melot, "La pratique d'un artiste: Pissarro graveur en 1880," Histoire et critique des arts juin 1977: 14-38. De façon plus générale, on consultera les travaux de Phillip D. Cate dans ce domaine, notamment, Phillip Dennis Cate et Sinclair Hamilton Hitchings, The Color Revolution: Color Lithography in France 1890-1900 (Santa Barbara: P. Smith, 1978), P.D. Cate et Patricia Eckert-Boyer, The Circle of Toulouse-Lautrec An Exhibition of the Work of the Artist and of His Close Associates (New Brunswick, N.J., Rutgers, The State University of New Jersey, The Jane

Vorhees Zimmerli Art Museum, 1985), P.D. Cate dir., Graphic Arts in French Society 1870-1914 (New Brunswick, NJ: Rutgers UP, 1988).

¹⁴⁹ J. Seigel, Bohemian Paris: Culture, Politics, and the Boundaries of Bourgeois Life (New York: Sifton/Viking, 1986) 215-41, note une nouvelle étape dans l'histoire de la bohème à partir des années 1880 marquée par un plus grand souci de commercialisation.

¹⁵⁰ Fondée en 1884 par Paul Maurou, cette société organise une rétrospective majeure de la lithographie française à l'École des beaux-arts en 1891. Cate et Hitchings 14, 21.

¹⁵¹ Cate et Hitchings 12, 15.

¹⁵² Cate et Hitchings 22.

¹⁵³ Il s'agit, en ordre chronologique de publication: G. Coquiot, Les indépendants: 1884-1920 (Paris: Ollendorf, 1920); P. Angrand, La naissance des indépendants, 1884 (Paris: Debresse, 1965); et enfin, Un siècle d'art moderne; l'histoire du Salon des Indépendants (Paris: Denoël, 1984). Par ailleurs, J. Sutter dir., Les néo-impressionnistes (Paris: Bibl. des Arts, 1970) s'il ne constitue pas, à proprement parler, une histoire du Salon des Indépendants, contient néanmoins plusieurs textes consacrés à l'histoire de cette institution. L'essentiel des faits concernant la mise sur pied de l'institution est raconté, assez curieusement, dans le chapitre portant sur la vie de Georges Seurat alors que

celui-ci ne participe que de loin à l'initiative. (13-19). Deux autres textes dans ce volume livrent une documentation intéressante: J. Sutter, "La Société des Artistes Indépendants et les Néo-Impressionnistes," 213-15 et H. Certigny, "La Société des Artistes Indépendants et l'Hôtel de Ville de Paris," 216-20.

¹⁵⁴ préface de Jean Cassou, Un siècle d'art moderne 5.

¹⁵⁵ Sutter 14. Angrand 30-34.

¹⁵⁶ La Chronique des Arts et de la Curiosité annonce ces expositions sans commentaire dans ses livraisons du 2 déc. 1882: 285 et du 1 déc. 1883: 298.

¹⁵⁷ Bouillon signale sans développer l'idée dans les termes suivants: "La motivation originale [de la création du Salon des Indépendants] est <politique> [au sens d'une revendication antimonopoliste par rapport au Salon officiel], la base, uniquement économique." Bouillon 97. On ajoutera que le discours politique correspond, en fait, à une stratégie économique.

¹⁵⁸ Que Renoir et Monet n'y participent pas, personne ne s'en étonnera; ils tentent de forcer les portes du "grand chemin". Mais les abstentions de Pissarro et Gauguin en disent plus long sur le statut du Salon des Indépendants à cette époque.

¹⁵⁹ Bouillon 101.

¹⁶⁰ Le Temps 30 déc. 1889: et 1 jan. 1890:. On consultera aussi la Chronique des Arts et de la Curiosité 26 déc. 1889: 313 et 11 jan. 1890.

¹⁶¹ Article 8 des statuts de la Société Nationale des Beaux-Arts publiés dans Le Temps 11 fév. 1890.

¹⁶² E. Hoschédé (1837-1891), négociant en tissus, est l'un des mécènes qui soutient très tôt Manet, Monet, Pissarro et plusieurs autres. Monet vit avec la famille Hoschédé à partir de 1878 et se mariera avec Alice Hoschédé après la mort de son mari. Monneret 1: 366-68.

¹⁶³ Préface au catalogue de la IV^e Exposition des Artistes Indépendants, 1889; 5, 9. Modern Art in Paris v.9.

¹⁶⁴ On consulta Block pour un aperçu de l'influence de ces expositions sur les carrières des artistes en France.

¹⁶⁵ Voir R. Marx dans Le Voltaire 21 août 1886; Troublot [P. Alexis], Le Cri du Peuple 26 mars 1887; G. Geffroy, La Justice 15 avr. 1887.

¹⁶⁶ George Mauner, The Nabis: Their History and Their Art (New York: Garland, 1978).

¹⁶⁷ Plus de cent cinquante artistes exposent à l'un ou l'autre des sept premières expositions présentées à cette galerie entre 1890 et 1894. La liste des noms des exposants se lit comme un genre de "Who's Who" au Salon des

Indépendants et des jeunes vedettes de l'art décoratif à cette époque. On consultera les fac-similés des catalogues de ces expositions dans Modern Art in Paris v.28. Sur le marchand Le Barc de Boutteville, voir C. Guy, "Le Barc de Boutteville," Oeil 170 (1965): 30-36.

¹⁶⁸ Comparaison effectuée entre les catalogues des deux Salons pour les années 1892, 1894 et 1896. Modern Art in Paris v.10, 26, 28.

¹⁶⁹ Il s'agit de René Barjean qui écrit la préface dans le catalogue de l'exposition en question. Modern Art in Paris v.28.

¹⁷⁰ F. Fagus, "XV^e Exposition des Artistes Indépendants," Revue Blanche 20 (1899): 387.

¹⁷¹ Guy de Grosbois, Les Salons de "La Plume" (1892-1895): Les enjeux sociaux de la critique d'art en France mémoire de maîtrise inédite, U. de Montréal, 1987.

¹⁷² P.D. Cate, signale un phénomène analogue dans son histoire de la lithographie en couleur pendant cette période. Les principales revues qui soutenaient cet art, La Lithographie, Les Maîtres de l'affiche, et L'Estampe et l'affiche cessent publication à la fin des années 1890 et Vollard interrompt sa publication de portfolios. Cate et Hitchings 32. Voir aussi: G. Bernier, La Revue Blanche: Paris in the Days of Post-Impressionism and Symbolism (New York: Wildenstein, 1983); J. Lethève, "Les Salons de la Rose + Croix," Gazette des

Beaux-Arts 6^e sér. 56 (1960): 363-74; Guy; G.R. Jasper, Adventure in the Theatre: Lugné-Poe and the Théâtre de l'Oeuvre to 1899 (New Brunswick, NJ: Rutgers UP, 1947).

Notes du chapitre 4

¹⁷³ Le Mercure de France, qui avait toujours suivi les Indépendants avec intérêt, n'en parle pas. La Revue Blanche annonce sa mort, comme nous l'avons vu dans le chapitre précédent. La Chronique des Arts et de la Curiosité, qui constitue la source d'information la plus complète sur les diverses expositions, se contente de signaler l'ouverture du Salon, sans autres précisions.

¹⁷⁴ Coquiot 31.

¹⁷⁵ Gustave Coquiot, un sympathisant des premières heures du Salon des Indépendants et qui écrira son histoire en 1920, fait le compte rendu du Salon en 1901 dans le Gil-Blas et cherche désespérément des mots pour nuancer ce qu'il ne peut qualifier autrement que de "puérilités". Gil-Blas 20 avr. 1901. Par contre, Thadée Natanson, dans son compte rendu de ce Salon dans la Revue Blanche, en fait un éloge fort suspect, revendiquant pour cet illustre inconnu une place entre Delacroix et Cézanne! La magnanimité du comte en question aurait-elle donné lieu à un échange de procédés? La Revue Blanche 25 (1901): 52.

¹⁷⁶ Chronique des Arts et de la Curiosité 4 mai 1901: 139.

¹⁷⁷ Annoncé à l'avance même, notamment dans la Revue Blanche 24 (1901): 60.

¹⁷⁸ Les informations qui suivent se dégagent d'une analyse comparative des catalogues du Salon des Indépendants entre 1890 et 1901.

¹⁷⁹ Parmi ceux qui ne l'avaient jamais abandonné on peut citer Signac, Luce, et Valtat. On peut deviner que leur influence s'est fait sentir sur Angrand, Cousturier, Petitjean, Regoyos, et Van Rysselberghe.

¹⁸⁰ Bonnard, Denis, Vuillard, Ibels, Ranson, et Vallotton sont tous de retour. Leurs amis Vuillard et Roussel y exposent pour la première fois.

¹⁸¹ Notamment Paul Sérusier et Georges Lacombe. Émile Bernard reviendra en 1902.

¹⁸² Notamment Albert André et Georges d'Espagnat.

¹⁸³ Voir les reproductions des catalogues de ces expositions Modern Art in Paris v.28.

¹⁸⁴ Parmi ceux qui se sont connus chez Moreau, on constate Charles Guérin, Albert Marquet, Pierre Lacoste, et Matisse. Charles Milcendeau et

Henri-Charles Manguin viendront en 1902. De l'atelier de Carrière, on voit Jean Puy et Pierre Laprade.

¹⁸⁵ Catherine Bock, Henri Matisse and Neo-Impressionism 1898-1908 (Ann Arbor: UMI, 1981) 33.

¹⁸⁶ Voir le chapitre sur Moreau dans Roger Benjamin, Matisse's 'Notes of a Painter'; Criticism, Theory, and Context, 1891-1908 (Ann Arbor: UMI, 1987).

¹⁸⁷ Robert James Bantens, Eugène Carrière: His Work and His Influence (Ann Arbor: UMI, 1975).

¹⁸⁸ Revue Blanche 18 (1899): 504-12.

¹⁸⁹ Signac, un anarchiste convaincu, est ulcéré notamment de l'appui public qu'accorde Maurice Denis aux anti-dreyfusards. P. Signac, "Extraits du journal inédit de Paul Signac, III," annotés et présentés par John Rewald, Gazette des Beaux-Arts 6^e sér. 42 (1953): 42.

¹⁹⁰ Thadée Natanson, "Une date de l'histoire de la peinture française," Revue Blanche 18 (1899): 504.

¹⁹¹ Signac 38.

¹⁹² Signac fait mention également de la possibilité de rallier "quelques

élèves de Moreau" et certains artistes lithographes comme Steinlen et Hermann-Paul. Ceux-ci ne participeront pas.

¹⁹³ Signac 34, 41.

¹⁹⁴ Le rôle d'André Mellerio dans le domaine de la lithographie a récemment été mis en lumière par P.D. Cate, dans Cate et Hitchings 73-74.

¹⁹⁵ André Mellerio, La lithographie originale en couleurs (Paris: éd. de l'estampe et l'affiche, 1898). Voir note précédente.

¹⁹⁶ Natanson 504. Au cours des années 1893-94, la Revue Blanche publia des estampes en frontispice de plusieurs de ces artistes, estampes réunis dans un album tiré à part en 1894. Elle publie également au cours de 1898 le manifeste de P. Signac, D'Eugène Delacroix au néo-impressionnisme.

¹⁹⁷ Redon avait participé au premier Salon des Indépendants en 1884 et a présidé à la séance de fondation de la Société. Il cesse d'y exposer cependant en 1887 lorsque les querelles intestines entre factions rivales ravagent la société. Monneret 1: 714.

¹⁹⁸ Le catalogue du Salon des Indépendants de 1901 présente la composition du comité de placement. Outre Signac et Denis, on voit Agard, Baudin, Couprie, Jaudin, Luce, Mérodack, Ottoz, Petitjean, Poulain, Rançon (sic), de la Rochefoucauld, Sérusier et Van Rysselbergh.

¹⁹⁹ Sur Roger Marx, voir le portrait que lui consacre R. Benjamin 47-57. Sur son soutien aux élèves de Moreau, voir Alfred Barr, Matisse: His Art and His Public (New York: Museum of Modern Art, 1951) 33, 43.

²⁰⁰ Causerie signalée dans la Chronique des Arts et de la Curiosité 4 mai 1901: 138. La participation de Roger Marx à ce moment critique des destins du Salon des Indépendants mérite réflexion. Même lorsqu'on aura fait la part de générosité sincère du personnage en question, son implication au Salon des Indépendants a de quoi surprendre. Lorsqu'on se rappelle qu'il fut, en 1900, l'un des principaux responsables de l'exposition de peinture la plus prestigieuse de l'art français (la Centennale à l'Exposition Universelle), on ne cessera d'être étonné de sa participation active aux affaires de l'une des sociétés artistiques les plus marginales. Saurait-on déceler une clef pour comprendre ce geste dans les intrigues politiques dont il est censé avoir été victime? Paul Jamot, dans son avis nécrologique sur Marx, fait une allusion discrète à ces intrigues lorsqu'il cite "l'hostilité politique [qui] le mit systématiquement à l'écart" après 1900. Paul Jamot, "Roger Marx (1859-1913)," Gazette des Beaux-Arts janv. 1914: 3.

²⁰¹ Mercure de France 15 avr. 1905: 536, 538.

²⁰² Chronique des Arts et de la Curiosité 1 avr. 1905: 102. Vauxcelles ne dit pas autre chose dans son compte rendu. Gil-Blas 23 mars 1905.

²⁰³ Par exemple, Besnard (fils), Diriks, Boutet de Monvel, Prunier et Paviot.

²⁰⁴ A titre d'exemple, en 1905, on compte dix membres du comité de placement au Salon des Indépendants qui exposent également au Salon National des Beaux-Arts cette année-là: Deltombe, Denis, Flandrin, Fournier, Guérin, Lebasque, Madeline, Paviot, Piet, et Vallée.

²⁰⁵ C'est ainsi que presque tous les critiques d'art de l'époque commencent leurs comptes rendus en établissant la distinction entre les "barbouilleurs" des premières salles et le "vrai" Salon des Indépendants.

²⁰⁶ Frantz Jourdain et Robert Rey, Le Salon d'Automne (Paris: Les arts de la vie, 1925); Francis Jourdain, Sans remords, ni regrets (Paris: Corrèa, 1953), Albert Garreau, Georges Desvallières (Paris: Les Amis de Saint-François, 1942).

²⁰⁷ Artistes qui sont aujourd'hui bien oubliés, notamment Du Gardier et Lopsigisch qui exposaient au Salon des Artistes Français et Abel Truchet, Paul Baignières, René Piot, Fernand Piet et Maxime Dethomas de la Salon National des Beaux-Arts. Plusieurs de ceux-ci sont des anciens élèves de Moreau (Du Gardier, Baignières, Piot). Georges Rouault et Georges Desvallières, deux autres proches de Moreau, qui sont également de la partie, seront les seuls qui connaîtront la notoriété. Desvallières deviendra le vice-président de la Société.

Il fonda avec Maurice Denis les Ateliers d'art sacré, et sera élu à l'Académie des Beaux-Arts en 1930, peu avant Maurice Denis, qui y entre en 1932. Francis Jourdain, fils du président du Salon et peintre actif à cette époque, a brossé un portrait du rôle des artistes de l'atelier Moreau au comité directeur du Salon d'Automne dans ses mémoires, Francis Jourdain 209-11.

²⁰⁸ Le statut des artistes fondateurs du Salon d'Automne aux autres Salons a été obtenu en comparant la liste des membres fondateurs publiée dans le catalogue du Salon d'Automne en 1904 aux catalogues des deux autres Salons. Plus de 80% des membres fondateurs avaient déjà exposé soit aux Artistes Français, soit au Salon National. Parmi les autres membres fondateurs, on retrouve des critiques d'art, des architectes et des illustrateurs ou affichistes connus mais qui n'ont pas jusque-là exposé aux Salons.

²⁰⁹ Sur la constitution de la Société Nouvelle, on consultera la Chronique des Arts et de la Curiosité 1900: 94-96.

²¹⁰ Revue Blanche 24 (1901): 58.

²¹¹ Monneret 1: 393.

²¹² Nous ne disposons pas du catalogue pour le premier Salon d'Automne en 1903. Ont été consultés pour les renseignements biographiques pertinents: Qui êtes vous? Annuaire des contemporains (Paris: Delagrave, 1908) et Encyclopédie Larousse du XX^e siècle 8 vols, (Paris: Larousse, 1925).

²¹³ Notamment H. Lapauze, Y. Rambosson et H. Frantz.

²¹⁴ Parmi les hommes politiques, citons Edouard Lockroy, genre de Victor Hugo qui fut étroitement associé à l'initiative de Louis Martinet et la première Société Nationale des Beaux-Arts au début des années 1860, Léon Bourgeois, ancien président du conseil (1895-96) et tout comme Georges Leygues, ancien ministre de l'instruction publique. Figure également sur cette liste, trois sénateurs: Maurice Couyba, Alfred Mascuraud et Auguste Delpech. Parmi les députés, on voit Julien Simyen, qui (comme Couyba) est auteur d'un rapport sur le budget des beaux-arts à l'Assemblée Nationale, ainsi que Olivier Sainsère, amateur et collectionneur d'art, qui devait plus tard agir comme avocat de la défense pour Apollinaire lors de l'histoire du vol de la Joconde du Louvre. On retrouve enfin, un conseiller municipal de Paris, Quentin-Beauchart, et deux anciens présidents du conseil municipal de Paris, Paul Escudier et Georges Desplas.

²¹⁵ Il est vrai que parmi les représentants nommés par l'État sur les jurys du Salon avant 1880, on retrouvait des amateurs et des collectionneurs d'art, mais ils y siégeaient en tant que représentants de l'administration des beaux-arts et non pas en tant que représentants des diverses forces de la vie artistique.

²¹⁶ Voir article 7 des statuts de la Société du Salon d'Automne et l'article 9 des "règlements de l'exposition" publiés dans les catalogues du Salon.

²¹⁷ En 1904, les marchands et collectionneurs sont encore peu représentés. On n'y retrouve que Henri Frantz, un critique d'art qui fut également l'organisateur de la Société moderne de beaux-arts qui réunissait plusieurs des artistes actifs au Salon d'Automne. Revue Blanche 24 (1901): 58. Parmi les membres de l'administration des beaux-arts, on compte Roger Marx, Armand Dayot et Yvanhoé Rambosson. Les critiques d'art sont représentés par Arsène Alexandre du Figaro, Camille Mauclair, et Edouard Sarradin du Journal des Débats. Les marchands et les collectionneurs entreront en force en 1905.

²¹⁸ A l'origine, les organisateurs semblent avoir voulu absorber le Salon des Indépendants mais l'initiative n'aboutit pas en raison du refus des Indépendants d'accepter un jury. Francis Jourdain 204-05.

²¹⁹ J.-É. Blanche, dans son compte rendu du Salon d'Automne de 1904 dans Mercure de France se fait un malin plaisir d'exposer ces contradictions. J.-É. Blanche, "Notes sur le Salon d'Automne," Mercure de France 52 déc. (1904): 672-90.

²²⁰ La meilleure analyse de cet effritement de la distinction entre Salons et expositions privées est présentée dans Pierre Vaisse, La Troisième République 260 sqq.

²²¹ Frantz Jourdain, le président fondateur, raconte dans l'histoire qu'il a rédigée de ce Salon, qu'un de ses amis architectes avait trouvé un mécène pour

financer la décoration du premier Salon d'Automne en 1903. Il s'agissait d'un dénommé Jansen, tapissier de la rue Royale, qui devait par la suite s'occuper de l'administration générale de la Société. Selon Jourdain, Jansen lui aurait dit: "Il faut que ses débuts (du Salon d'Automne) soient sensationnels et prennent la couleur d'un événement mondain. Mettez-vous en frais d'imagination, sans vous préoccuper des dépenses, je me charge de régler la note." Jourdain et Rey 7.

²²² Gil-Blas 30 oct. 1903: 4 nov. 1903.

²²³ Hoog, qui a fait l'analyse des achats de l'État aux Salons "avancés" pour la période 1903-1906, mentionne parmi ces acquisitions, un Desvallières, un Maufra, un Vuillard et un Vallotton. Michel Hoog, "La direction des beaux-arts et les fauves: 1903-1905," Art de France 3 (1963): 363.

²²⁴ Jourdain et Rey 43.

²²⁵ Oppler, qui pourtant cherche à combattre les stéréotypes sur l'artiste moderne en butte à une société hostile, reprend à son compte le mythe de l'opposition systématique à la création du Salon d'Automne. Ellen Oppler, Fauvism Re-examined (New York: Garland, 1976) 23.

²²⁶ Barr 53.

²²⁷ Voir chapitre 3, p. 107

²²⁸ Blanche 677.

²²⁹ On trouvera des informations biographiques sur Carrière dans Bantens.

²³⁰ René Passeron, "La peinture et son avenir en 1913," L'année 1913, Les formes esthétiques de l'oeuvre d'art à la veille de la première guerre mondiale dir. L. Brion-Guerry. 2 vols. (Paris: Ed. Klincksieck, 1971) 1: 278.

²³¹ Voir le catalogue du Salon d'Automne de 1905.

²³² Voir Jourdain et Rey 44; Jourdain 206-07. Cette dimension idéologique du discours sur l'hostilité qu'a rencontré le Salon d'Automne n'est nulle part plus évidente que dans les préfaces des catalogues d'exposition, notamment celle rédigé par Elie Faure en 1905.

²³³ Cahiers d'André Gide, Correspondance: André Gide et Jacques-Émile Blanche 1892-1939 no.8 Édition établie, présentée et annotée par G-P. Collet. (Paris: Gallimard, 1979) 155-56.

²³⁴ Telle est encore la vision décrite par Gee dans son chapitre sur l'organisation du marché de l'art. Gee 12-14.

²³⁵ Afin de réduire quelque peu le travail fastidieux de comparaison de listes d'exposants pour les quatres salons, nous avons limité notre analyse de ce phénomène aux seuls peintres. Précisons également qu'il y a plusieurs

catégories de membres au Salon d'Automne. Il y a les membres fondateurs et les sociétaires qui ont droit de vote aux assemblées générales, notamment lors des élections du Comité. Le statut de sociétaire ou fondateur permet à l'artiste d'envoyer deux oeuvres admises de droit sur un maximum de six envois. On devient sociétaire sur invitation des membres, ou sur application après avoir exposé pendant cinq années. Les oeuvres des exposants sont admises après examen du jury. Le tableau présenté ici ne concerne que les peintres parmi les sociétaires. Les même tendances sont évidentes, voire encore plus fortes en ce qui concerne les peintres fondateurs. Nous n'avons pas pu faire les mêmes calculs pour l'ensemble des exposants.

²³⁶ Oppler 13-33.

²³⁷ Desvallières, président du comité de placement, était lui aussi un habitué de l'atelier Moreau et connaissait bien Matisse, Manguin, Marquet et Camoin. Quant au rôle de Paul Baignières, Vauxcelles prétend -- quatre ans plus tard -- que c'est Baignières qui "prit l'initiative courageuse de constituer une salle dites de 'fauves'." Gil-Blas 30 sept. 1909.

²³⁸ Selon le compte rendu de Vauxcelles, figuraient dans la Salle III, en plus des artistes mentionnés par Marx: Derain, Vlaminck, Marinot, Girieud, van Dongen, Friesz et Czobel. Gil-Blas 5 oct. 1906.

²³⁹ Chronique des Arts et de la Curiosité 6 oct. 1906: 263.

²⁴⁰ Leo Stein, Appreciation: Painting, Poetry and Prose (New York: Crown, 1947) 158, cité dans Barr 57.

²⁴¹ Gil-Blas 17 oct. 1905.

²⁴² Le Journal 17 oct. 1905.

²⁴³ Le Figaro 17 oct. 1905.

²⁴⁴ Le 20 novembre 1905 selon Bernard Dorival, Les étapes de la peinture française contemporaine 3 vols. (Paris: Gallimard, 1943-46) 2: 74.

²⁴⁵ Oppler 21.

²⁴⁶ Maurice Denis, "De Gauguin, de Whistler et de l'excès des théories," L'Ermitage 15 nov. 1905, republié dans M. Denis, Théories 1890-1910 (Paris: Occident, 1913) 196.

²⁴⁷ Gil-Blas 17 oct. 1905.

²⁴⁸ C'est-à-dire, non seulement que leurs oeuvres y sont admises de droit mais qu'ils ont obtenu toutes les récompenses permises par les règlements de cette institution.

²⁴⁹ Voir ses mémoires, Eugène Blot, Histoire d'une collection de tableaux modernes (Paris: Éd. d'Art, 1934).

²⁵⁰ Il n'y a que 8 des 470 sociétaires qui envoient une oeuvre au Salon des Artistes Français en 1912. La concurrence reste plus vive avec le Salon National des Beaux-Arts car on compte 65 sociétaires du Salon d'Automne qui envoient des oeuvres à ce Salon au cours de cette même année.

²⁵¹ Voir les catalogues du Salon des Indépendants à partir de 1908.

²⁵² Cahiers d'André Gide 157. En fait, tout de cette lettre de Blanche, écrit à Gide peu après l'ouverture du Salon d'Automne en 1907, est passionnant à lire. Il reproche notamment à Gide de ne réfléchir sur la peinture qu'à partir d'un "groupe d'exception" et de négliger l'importance des transformations en cours dans la vie artistique.

Notes de la conclusion

²⁵³ Boime 15-18.

²⁵⁴ Il faudrait sans doute voir l'instauration du Salon annuel en 1833, contre la volonté de l'Académie, comme une étape antérieure de ce même processus. Rosenthal 36.

²⁵⁵ Gee 44-48.

²⁵⁶ Rosen et Zerner 147.

²⁵⁷ C'est là, comme nous l'avons vu, l'"erreur" que Zola attribue à Monet.

Bibliographie

1. Catalogues de Salons consultés

Salon (1833-1880)

Salon des Artistes Français (1881-1912)

Salon des Indépendants (1884-1920)

Salon National des Beaux-Arts (1890-1912)

Salon d'Automne (1904-1912)

2. Catalogues des expositions du XIX^e siècles consultés

Modern Art in Paris 1855 to 1900. 47 vols. Reproduction en fac-similé de deux cents catalogues d'exposition, choisis et réunis en 47 volumes par Théodore Reff. New York: Garland, 1984.

3. Revues et journaux consultés

Chronique des Arts et de la Curiosité (1865-1920)

Courrier Artistique (1861-1865)

Cri du Peuple (1886)

Echo de Paris (1895-1912)

L'Événement (1886-87)

L'Excelsior (1911-1914)

Le Gaulois (1895)

Gazette des Beaux-Arts (1860-1914)

Gil-Blas (1879-1914)

L'Intransigeant (1907-1914)

Le Journal (1905-1914)

La Justice (1888-89)

Le Matin (1905-1914)

Mercure de France (1890-1914)

Paris (1888-1893)

Paris-Journal (1905-1914)

Le Temps (1862-1914)

Le Voltaire (1886-1895)

4. Ouvrages de référence

Bénézit, Emmanuel. Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs. 10 vols. Paris: Lib. Grond, 1976.

Edouard-Joseph, René. Dictionnaire biographique des artistes contemporains. Paris: 1930-1934.

Encyclopédie Larousse du XX^e siècle. 8 vols. Paris: Larousse, 1925.

Monneret, Sophie. L'impressionnisme et son époque, dictionnaire international. 2 vols. Paris: Laffont, 1979.

Parsons, Christopher et Martha Ward. A Bibliography of Salon Criticism in Second Empire Paris. Cambridge: Cambridge UP, 1986.

Qui êtes-vous? Annuaire des contemporains. Paris: Delagrave, (1908) 1924.

5. Ouvrages et articles consultés

About, Edouard. Nos artistes au Salon de 1857. Paris: 1858.

Ackerman, Gerald. "Gérôme: The Academic Realist." Art News Annual 33 (1967): 101-107.

Albert, Pierre. Histoire de la presse politique nationale au début de la Troisième République 1871-1879. Thèse pour l'obtention du doctorat d'État. Univ. de Paris IV, 1977.

Angrand, Pierre. "L'État mécène, période autoritaire du Second Empire." Gazette des beaux-arts 6^e sér. 71 (1968): 303-48.

---. La naissance des indépendants 1884. Paris: Desbrosse, 1965.

Antoine, André. Mes Souvenirs sur le Théâtre-Libre. Paris: Fayard, 1921.

Apollinaire, Guillaume. Apollinaire: chroniques d'art, 1902-1918. textes réunis avec préface et notes par L.-C. Breunig. Paris: Gallimard, 1981.

Bablet, Denis. Le décor de théâtre de 1870 à 1914. Paris: CNRS, 1965.

Bailly-Herzberg, Janine. Correspondance de Camille Pissarro 1865-1885. 2 vols. Paris: Valhermeil, 1980.

---. L'Eau-forte de peinture au XIX^e siècle: la société des aquafortistes 1862-1867. Paris: Léonce Laget, 1972.

Baldwin, Michael, Charles Harrison, Mel Ramsden. "Art History, Art Criticism and Art Explanation." Art History 4,4 (1981): 432-56.

Bantens, Robert James. Eugène Carrière: His Work and His Influence. Diss. Penn. State, 1975. Ann Arbor: UMI, 1983.

Barr, Alfred. Matisse: His Art and His Public. New York: Museum of Modern Art, 1951.

---. "Matisse, Picasso and the Crisis of 1907." Magazine of Art 44 (1951): 163-70.

Benjamin, Roger. Matisse's 'Notes of a Painter': Criticism, Theory and Context 1891-1908. Ann Arbor: UMI, 1987.

Berger, John. The Success and Failure of Picasso. New York: Pantheon, 1980.

Bernier, Georges. L'Art et l'argent: le marché de l'art au XX^e siècle. Paris: Laffont, 1977.

---. La Revue Blanche: Paris in the Days of Post-Impressionism and Symbolism.
New York: Wildenstein, 1983.

Billy, André. L'Époque 1900. Paris: Tallandier, 1951.

Blanche, Jacques-Émile. Les arts plastiques sous la Troisième République.
Paris: eds. de France, 1931.

Block, Jane. Les XX and Belgian Avant-Gardism 1868-1894. Ann Arbor: UMI,
1984.

Blot, Eugène. Histoire d'une collection de tableaux modernes. Paris: Ed. d'Art,
1934.

Bock, Catherine. Henri-Matisse and Neo-impressionism, 1898-1908. Diss.
UCLA 1977. Ann Arbor: UMI, 1981.

Boime, Albert. The Academy and French Painting in the Nineteenth Century.
London: Phaidon, 1971.

---. "The Second Empire's Official Realisme." Weisberg dir. 31-123.

Bois, Yve-Alain. Picabia. Paris: Flammarion, 1975.

Bouillon, Jean-Paul. "Sociétés des artistes et institutions officielles dans la
seconde moitié du dix-neuvième siècle." Romantisme 54 (1986): 89-113.

Bourdieu, Pierre. "La production de la croyance; contributions à une économie
des biens symboliques." Actes de la Recherche en Sciences Sociales 13
(1977): 3-43.

Breunig, L.C. "Studies on Picasso, 1902-1905." College Art Journal 17.2 (1958): 303-315.

Brion-Guerry, Liliane, dir. L'Année 1913: les formes esthétiques de l'œuvre d'art à la veille de la première guerre mondiale. Paris: Ed. Klincksieck, 1971.

Buchloh, Benjamin H.D., Serge Guilbaut, David Solkin, dirs. Modernism and Modernity. (Vancouver Conference Papers). Halifax, Nova Scotia: Press of the Nova Scotia College of Art and Design, 1983.

Buckberrough, Sherry A. Robert Delaunay, The Discovery of Simultaneity. Ann Arbor: UMI, 1982.

Buckle, Richard. Diaghilev. Paris: Lattes, 1980.

Bürger, Peter. Theory of the Avant-Garde. trad. Michael Shaw. Minneapolis: U. of Minn. P., 1984.

Cabanne, Pierre. L'avant-garde au XX^e siècle. Paris: Balland, 1981.

Cahiers d'André Gide 8. "Correspondance: André Gide et Jacques-Émile Blanche 1892-1939." Paris: Gallimard, 1979.

Camfield, William Arnett. Francis Picabia, His Art, Life and Times. Princeton: Princeton UP, 1979.

Carco, Francis. Mémoires d'une autre vie. Genève: Milieu du Monde, 1942.

Cassou, Jean. Panorama des arts plastiques contemporaines. Paris: Gallimard, 1960.

Cate, Phillip Dennis et Sinclair Hamilton Hitchings. The Color Revolution: Color Lithography in France 1890-1900. Avec le traité de 1898 d'André Mellerio, La lithographie originale en couleurs. trad. Margaret Needham. Santa Barbara: P. Smith, 1978.

Cate, Phillip Dennis et Patricia Eckert Boyer. The Circle of Toulouse-Lautrec. Zimmerli Art Museum, State Univ. of New Jersey: Rutgers UP, 1985.

Cate, Phillip Dennis, dir. Graphic Arts in French Society 1870-1914. New Brunswick, N.J.: Rutgers UP, 1988.

Centenaire de l'impressionnisme. Paris: Eds. des Musées Nationaux, 1974.

Chassé, Charles. Le Mouvement symboliste dans l'art du XIX^e siècle. Paris: Librairie Floury, 1947.

Chastenet, Jacques. La France de Monsieur Fallières. Paris: Fayard, 1949.

Chennevières-Pointel, Philippe de. Souvenirs d'un directeur des beaux-arts. 1889. Paris: Athéna, 1979.

Chipp, Herschel. Theories of Modern Art. Berkeley et Los Angeles: Univ. of Cal. P, 1968.

Clark, Timothy J. The Absolute Bourgeois: Artists and Politics in France, 1848-1851. London: Thames and Hudson, 1973.

---. Image of the People: Gustave Courbet and the 1848 Revolution. London: Thames et Hudson, 1973.

---. The Painting of Modern Life. Paris in the Art of Manet and His Followers. New York: A.A. Knopf, 1985.

Cobban, Alfred. A History of Modern France. 3 vols. London: Penguin, 1961.

Cogniat, R. Le Salon entre 1880 et 1900. Paris: Beaux-Arts, 1934.

Comité International d'histoire de l'Art. Salons, galeries, musées et leur influence sur le développement de l'art au XVIII^e et XIX^e siècles. Bologne: Cooperative Libreria Universitaria, 1979:

Coquiott, Georges. Les indépendants; 1884-1920. Paris: Ollendorf, 1920.

Corinth, Louis. "Un étudiant allemand à Paris à l'Académie Julian 1884-1887." Gazette des Beaux-Arts. trad. Béatrice Pagès. 6e sér. 97 (1981): 219-25.

Crespelle, Jean-Paul. La vie quotidienne des impressionnistes. Paris: Hachette, 1981.

Crow, Thomas E. "Modernism and Mass Culture in the Visual Arts." Buchloh 215-64.

---. Painters and Public Life in Eighteenth-Century Paris. New Haven: Yale UP, 1985.

Daix, Pierre. L'Aveuglement devant la peinture. Paris: Gallimard, 1971.

---. La vie de peintre d'Edouard Manet. Paris: Fayard, 1983.

---. La vie de peintre de Pablo Picasso. Paris: Seuil, 1977.

---. Picasso: The Cubist Years 1907-1916. Boston: New York Graphic Society, 1979.

---. Journal du cubisme. Genève: Skira, 1982.

Dalrymple-Henderson, Linda. "A New Facet of Cubism: the Fourth Dimension and Non-euclidean Geometry Reinterpreted." Art Quarterly. 34.4 (1971): 410-433.

Decaudin, Michel. La Crise des valeurs symbolistes, vingt ans de poésie française, 1895-1914. Toulouse: Privat, 1961.

Delaunay, Sonia. Nous irons jusqu'au soleil, avec la collaboration de J. Damase et P. Raynaud. Paris: Laffont, 1978.

Denis, Maurice. Journal 1884-1943. 3 vols. Paris: La Colombe, 1957-1959

---. Théories 1890-1910. Paris: Occident, 1913.

Dorival, Bernard. Les étapes de la peinture française contemporaine. 3 vols. Paris: Gallimard 1943-1946.

---. Le Fauvisme et le Cubisme (1905-1911). Paris: Gallimard, 1944.

Dubreuil-Blondin, Nicole. "Les métaphores de la critique d'art: le 'sale' et le 'malade' à l'époque de l'impressionisme." Trois 2.3 (nd): 1-12.

Duncan, Carol. "Virility and Domination in Early Twentieth Century Vanguard Painting." Artforum 11 (1973): 30-39.

- Duranty, [Louis-Edmond]. "Réflexions d'un bourgeois sur le Salon." Gazette des Beaux-Arts 2^e sér. 15 (1877): 547-581; 16 (1877): 48-82; 355-367.
- Dunlop, Ian. The Shock of the New: Seven Historic Exhibitions of Modern Art. New York: American Heritage Press, 1972.
- Du Seigneur, Maurice. "L'art et les artistes au Salon de 1882, avec une introduction sur les expositions particulières." L'Artiste mai 1882: 535-56.
- Fineberg, Jonathan David. Kandinsky in Paris, 1906-1907. Ann Arbor: UMI, 1984.
- Flam, Jack D. Matisse on Art. Oxford: Phaidon, 1978.
- Fournier, Marcel. postface. Léon Bernier et Isabelle Perrault. L'Artiste et l'oeuvre à faire. Québec: IQRC, 1985.
- . Les générations d'artistes. Québec: IQRC, 1986.
- Francastel, Pierre. De David à Picasso. vol. 2 de Histoire de la peinture française. 2 vols. Paris: Gonthier, 1955.
- . Études de sociologie de l'art. Paris: Denoel/Gonthier, 1970.
- . Peinture et société: naissance et destruction d'un espace plastique, de la Renaissance au Cubisme. Paris: Gallimard, 1965.
- Gamwell, Lynn. Cubist Criticism. Ann Arbor: UMI, 1980.
- Garreau, Albert. Georges Desvallières. Paris: Les Amis de Saint-François, 1942.

- Gauguin, Paul. The Intimate Journals of Paul Gauguin. London: K.P.I Press, 1985.
- . The Writings of a savage. dir. Daniel Guérin. New York: Viking Press, 1978.
- Gauss, Charles Edward. The Aesthetic Theories of French artists, 1855 to the Present. Baltimore: John Hopkins Press, 1949.
- Gee, Malcolm. Dealers, Critics, and Collectors of Modern Painting: Aspects of the Parisian Art Market Between 1910- 1930. New York: Garland, 1981.
- Genet-Delacroix, Marie-Claude. "Vies d'artistes: art académique, art officiel et art libre en France à la fin du dix-neuvième siècle." Revue d'histoire moderne et contemporaine 33 (1986): 40-73
- Gleizes, Albert et Jean Metzinger. Du cubisme. préface de Daniel Robbins. Paris: Présence, 1980.
- Gleizes, Albert. Souvenirs: le cubisme, 1908-1914. Lyon: Association des amis d'Albert Gleizes, 1957.
- Golding, John. Cubism: an History and an Analysis, 1907-1914. London: Thames et Hudson, 1968.
- Goncourt, E. Pages From the Goncourt Journal. dir. Robert Baldick. 1962. New York: Penguin, 1984.
- Gordon, Donald E. Modern Art Expositions, 1900-1916. Munich: Prestel-Verlag, 1974.

Green, Christopher. Leger and the Avant-garde. New Haven: Yale UP, 1976.

Grosbois, Guy de. Les Salons de "La Plume" 1892-1895: les enjeux sociaux de la critique d'art en France. mémoire de maîtrise inédite, U. de Montréal, 1987.

Guérin, M. dir. Lettres de Degas. Paris: Grasset, 1945.

Guilbaut, Serge. How New York Stole the Idea of Modern Art. U of Chicago P, 1983.

Guy, Cécile. "Le Barc de Boutteville." Oeil 170 (1965): 30-36.

Hadjinicolau, Nicos. "Sur l'idéologie de l'avant-gardisme." Histoire et critique des arts 6 (1978): 49-76.

Halperin, Joan Ungersam. Félix Fénéon, and the Language of Art Criticism. Ann Arbor: UMI, 1980.

Hamilton, George H. Manet and His Critics. New York: W.W.Norton, 1969.

---. Painting and Sculpture in Europe: 1880-1940. New York: Pelican, 1967.

Haskell, Francis. Rediscoveries in Art; Some Aspects of Taste, Fashion and Collecting in England and France. Ithaca: Cornell UP, 1980.

Hemmings, F.W.J. Culture and Society in France, 1848-1898. London: Batsford, 1971.

Herbert, Eugenia W. The Artist and Social Reform; France and Belgium, 1885-1898. New Haven: Yale UP, 1961.

Holt, Elizabeth. The Emerging Role of Exhibitions and Critics. New York: Doubleday, 1979.

Hoog, Michel. "La direction des beaux-arts et les fauves 1903-1905." Art de France 3 (1963): 363-66.

Hope, H.R. Georges Braque. New York: Museum of Modern Art, 1949.

Houssaye, Henry. L'Art français depuis dix ans. Paris: 1882.

Hyslop, Francis. Henri Evenepoel à Paris, lettres choisies 1892-1899. Bruxelles: La Renaissance du Livre, 1971.

Isaacson, Joel. The Crisis of Impressionism. University of Michigan Museum of Art, 1980.

Jasper, Gertrude R. Adventure in the Theatre: Lugné-Poe and the Théâtre de l'Oeuvre to 1899. New Brunswick, (N.J.): Rutgers UP, 1947.

Jourdain, Francis. "L'art officiel de Jules Grévy à Albert Lebrun: vingt ans de grand art ou la leçon de la niaiserie." Le Point 37 (1949): 4-47.

---. Sans remords, ni regrets. Paris: Corrèa, 1953.

Jourdain, Franz and Rey, Robert. Le Salon d'Automne. Paris: Les arts de la vie, 1925.

Kahnweiler Daniel. My Galleries and Painters. London: Phaidon, 1971.

Kaplan, P.E. and Manso, S. Major European Art Movements. New York: Dutton, 1977.

- Lacambre, Geneviève. "Les institutions du Second Empire et le Salon des Refusés." Comité International d'Histoire de l'Art 163-75.
- Lafenestre, Georges. "Le Salon et ses vicissitudes." Revue des Deux Mondes mai 1881: 103-135.
- Lagrange, Léon. "Des Sociétés des Amis des Arts: leur origine, leur état actuel, leur avenir." Gazette des Beaux-Arts 9 (1861): 291-301; 10 (1861): 29-47; 102-117; 158-168; 227-242.
- Lassaigne, Jacques. Matisse: a Biographical and Critical Study. Geneva: Skira, 1959.
- Laurent, Jeanne. Arts et pouvoirs. U. de Saint-Étienne: CIEREC, 1983.
- Lebot, Marc. Francis Picabia et la crise des valeurs figuratives. Paris: Klincksieck, 1968.
- Leduc-Adine, Jean-Pierre. "Les arts et l'industrie au XIX^e siècle." Romantisme 57 (1987): 67-78.
- Letheve, Jacques. Impressionnistes et symbolistes devant la presse. Paris: Armand Colin, 1959.
- . La vie quotidienne des artistes français au XIX^e siècle. Paris: Hachette, 1968.
- . "Les Salons de la Rose-Croix." Gazette des Beaux-Arts 6^e sér. 56 (1960): 363-74.

Level, André. Souvenirs d'un collectionneur. Paris: A.C. Mazod, 1959.

Levin, Miriam. Republican Art and Ideology in Late Nineteenth-Century France. Ann Arbor: UMI, 1986.

Levine, Steven Z. Monet and His Critics. Diss. Harvard 1974. New York: Garland, 1976.

Lipton, Eunice. Picasso Criticism, 1901-1939: The Making of an Artist Hero. Diss. NYU 1975. New York: Garland, 1976.

Loevgren, Sven. The Genesis of Modernism: Seurat, Gauguin, Van Gogh and French Symbolism in the 1880's. Bloomington, Indiana: Indiana UP, 1971.

Mainardi, Patricia. Art and Politics of the Second Empire. New Haven: Yale UP, 1987.

---. "The Political Origins of Modernism." Art Journal 45 (1985): 11-17.

Matisse, Henri. Écrits et propos sur l'art. Paris: Hermann, 1972.

Mauner, George L. The Nabis: Their History and Their Art, 1888-96. New York: Garland, 1978.

Mayeur, Jean-Marie. Les débuts de la III^e république, 1871-1898. Paris: Seuil, 1973.

McMullen, Roy. Degas: His Life, Times and Work. Boston: Houghton, Mifflin, 1984.

- Mellow, James R. Charmed Circle: Gertrude Stein and Company. New York: Prager, 1974.
- Melot, Michel. "La pratique d'un artiste: Pissarro graveur en 1880." Histoire et critique des arts juin 1977: 14-38.
- Ministère de la culture (France). Musée Picasso: Catalogue sommaire des collections. Paris: Éditions de la Réunion des Musées Nationaux, 1985.
- Moffett, Charles S., dir. The New Painting, Impressionism 1874- 1886. Geneva: Burton Publ, Fine Arts Museum of San Francisco, 1986.
- Moulin, Raymonde. Le marché de la peinture en France. Paris: Minuit, 1976.
- Museum of modern art, (New York). Four Americans in Paris. New York: Graphic Society, 1970.
- Nochlin, Linda. "The Invention of the Avant-Garde: France 1830-1880." Art News Annual 34 (1968): 11-18.
- Olivier, Fernande. Picasso et ses amis. Paris: Stock, 1933.
- Oppler, Ellen C. Fauvism Re-examined. New York: Garland, 1976.
- Osborne, Carole. "The Impressionists and the Salon." Arts 48 (1974): 36-39.
- Penrose, Roland. Picasso: His Life and Work. 3^e édition Berkeley et Los Angeles: U of Cal. P, 1981.
- Perruchot, Henri. La vie de Cézanne. Paris: Hachette, 1956.

Picabia, Francis. Écrits. vol. 1 (1913-1920), vol 2 (1920-1953), textes réunis et présentés par O. Revault d'Allones, Paris: Belfond, 1975 et 1978.

Poggioli, Renato. The Theory of the Avant-garde. trad. Gerald Fitzgerald. Cambridge: Harvard UP, 1968.

Prache, Anne. "Souvenirs d'Arthur Guéniot sur Gustave Moreau et sur son enseignement à l'École des Beaux-Arts." Gazette des Beaux-Arts 6^e sér. 67 (1966): 12-21.

Randall, Lillian M. C. The Diary of George A. Lucas: An American Art Agent in Paris, 1857-1909. 2 vols. Princeton: Princeton UP, 1978.

Rewald, John. Histoire de l'impressionisme. 2 vols. Paris: Albin-Michel, 1955.

---. Post Impressionism from Van Gogh to Gauguin. New York: Museum of Modern Art, 1962.

---. "Quelques notes et documents sur Odilon Redon." Gazette Des Beaux-Arts 6^e sér. 49 (1956): 81-124.

Ribérioux, Madeleine. "Avant-garde esthétique et avant-garde politique: le socialisme français entre 1890 et 1914." Esthétique et marxisme Paris: ed. 10/18, 1974.

---. La République radicale, 1898-1914. Paris: Seuil, 1975.

Robbins, Daniel. "From Cubism to Abstract Art: the Evolution of the Work of Gleizes and Delaunay." Baltimore Museum of Art News 25.3, (1962): 9-20.

---. "From Symbolism to Cubism: the Abbaye de Créteil." Art Journal 23 (hiver 1963-64): 111-16.

---. Art et Gleizes. New York: Museum of Modern Art, 1964.

Rocheblave, S. "Les Salons de Louis de Fourcaud." Gazette des Beaux-Arts 5^e sér. 13 (1926): 37-59.

Rosen, Charles and Zerner, Henri. Romantics and Realism. New York: Viking Press, 1984.

Rosenblum, Robert. Cubism and Twentieth Century Art. New York: 1960.

Rosenthal, Léon. Du romantisme au réalisme. Paris: Laurens, 1914.

Russel, J. The Meaning of Modern Art. New York: Harper & Row, 1981.

Saarinen, Alice B. The Proud Possessors. New York: Random House, 1958.

Salmon, André. Souvenirs sans fin. 3 vols. Paris: Gallimard, 1955-61.

Second Empire (Le): L'Art Sous Napoléon III. Paris: Eds. des musées nationaux, 1978.

Seigel, Jerrold. Culture, Politics and the Boundaries of Bourgeois Life. New York: Sifton/Viking, 1986.

Sénéchal, Christian. L'Abbaye de Créteil. Paris: Delpuech, 1930.

Shapiro, Theda. Painters and Politics: The European Avant-garde and Society: 1900-1925. New York: Elsevier, 1976.

Shattuck, Roger. The Banquet Years. New York: Vintage, 1968.

---. The Innocent Eye. New York: Farrar, Strauss & Giroux, 1985.

Shikes, Ralph E. et Paula Harper. Pissarro: His Life and Work. New York: Horizon Press, 1980.

Siècle d'art moderne (un): l'histoire du Salon des Indépendants. Paris: Denoël, 1984.

Signac, Paul. "Extraits du Journal inédits de Paul Signac." annoté par John Rewald. Gazette des Beaux-Arts, 6^e sér. 35 (1949): 97-128; 39 (1952): 265-284; 42 (1953): 27-57.

Silver, Kenneth E. "The Other Fin-de-Siècle" Art in America déc. 1987: 105-111.

Sloane, Joseph C. French Painting: Artists, Critics and Traditions, 1848-1870. 1951. Princeton: Princeton UP, 1973.

Snell, Robert. Théophile Gautier: A Romantic Critic of the Visual Arts. Oxford: Clarendon P., 1982.

Song, Misook. Art Theories of Charles Blanc. Ann Arbor: UMI, 1982.

Somville, Léon. Dévanciers du surréalisme: les groupes d'avant-garde et le mouvement poétique, 1912-1925. Genève: Librairie Droz, 1971.

Soubies, A. Les Membres de l'Académie des Beaux-Arts. Paris: Flammarion, 1904-14.

Spate, Virginia. Orphism: the Evolution of Non-figurative Painting in Paris, 1910-1914. Oxford UP, 1979.

Sternhell, Zeev. La droite révolutionnaire, 1885-1914. Paris: Seuil, 1978.

---. Maurice Barrès et le nationalisme français. Paris: Colin, 1972.

---. Ni Gauche, ni droite. Paris: Seuil, 1982.

Stranahan, C.H. A History of French Painting. 1888. New York: Scribner, 1902.

Sutter, Jean, dir. Les néo-impressionnistes. Paris: Bib. des Arts, 1970.

Tabarant, Adolphe. La vie artistique au temps de Baudelaire. Paris, Mercure de France, 1963.

Vachon, Marius. "Etudes administratives: le Salon." Gazette des Beaux-Arts 2e sér. 23 (1881): 121-34.

Vaisse, Pierre. "L'Esthétique au dix-neuvième siècle: de la légende aux hypothèses." Le Débat 44 (1987): 90-105.

---. "Salons, expositions et sociétés d'artistes en France 1871-1914." Comité International d'Histoire de l'Art 141- 55.

---. La Troisième République et les peintres: Recherches sur les rapports des pouvoirs publics et de la peinture en France de 1870 à 1914. Thèse pour l'obtention du doctorat d'État, Université de Paris IV, 1980.

Venturi, Lionello. Les Archives de l'impressionisme. 2 vols. 1939. New York: Burt Franklin, 1968.

Vollard, Ambroise. Souvenirs d'un marchand de tableaux. Paris, Albin-Michel, 1937.

Weill, Berthe. Pan! dans l'oeil. Paris: Lipschutz, 1933.

Weisberg, Gabriel P, dir. The European Realist Tradition. Bloomington: Indiana UP, 1982.

White, Harrison C. and Cynthia White. Canvases and Careers: Institutional Changes in the French Painting world. New York: John Wiley, 1965.

Whitely, Linda. "Art et commerce en France avant l'époque impressionniste." Romantisme 40 (1983): 65-75.

Wildenstein, Daniel. Claude Monet, biographie et catalogue raisonné. 4 vols. Lausanne et Paris: Bib. des Arts, 1974.

Wilenski, R.H. Modern French Painters. 2 vols. New York: Vintage, 1960.

Wohl, Robert. The Generation of 1914. Harvard UP, 1979.

Zeldin, Theodore. France: 1848-1945: Taste and Corruption. Oxford UP, 1981.

Zemel, Carol M. The Formation of a Legend: Van Gogh Criticism; 1890-1920. Ann Arbor: UMI, 1980.

Zola, Émile. Mes Haines. Paris: 1895.

--- L'Oeuvre. Paris: 1886

--- Salons. Recueillis, annotés et présentés par F.W.J. Hemmings et Robert J.
Niess. Genève: Droz, 1959.

ANNEXES

ANNEXE I

Statistiques sur le Salon (1859-1899)

Tableau 1:	Nombre d'ouvrages présentés	(1859-1882)
	Nombre d'ouvrages reçus	(1859-1899)
	% d'ouvrages reçus	(1859-1882)
	Nombre d'exposants	(1859-1873)

Note bibliographique

TABEAU I-1
STATISTIQUES SUR LE SALON (1859-1899)

année	nombre d'ouvrages présentés	nombre d'ouvrages reçus	reçus/ présentés en %	nombre d' exposants
1859	7 165	3 887	54%	1 747
1861	7 430	4 102	55	1 751
1863	5 830	2 923	50	1 755
1864	4 070	3 473	85	2 041
1865	5 025	3 559	71	2 760
1866	4 885	3 338	68	2 273
1867	4 910	2 745	56	1 972
1868	5 125	4 213	82	2 954
1869	6 150	4 230	69	2 975
1870	6 645	5 431	82	3 946
1872	4 385	2 067	47	1 510
1873	5 035	2 142	42	1 523
1874	6 857	3 652	53	nd
1875	7 545	3 862	51	
1876	6 954	4 033	58	
1877	7 853	4 616	59	
1878	8 508	4 985	59	
1879	9 156	5 895	64	
1880	9 254	7 289	79	
1881	9 712	4 932	51	
1882	8 112	4 612	57	
1883	nd	4 955	nd	
1884		4 578		
1885		4 986		
1886		nd		
1887		5 297		
1888		5 523		
1889		5 810		
1890		5 319		
1891		3 401		
1892		3 677		
1893		3 975		
1894		4 248		
1895		4 112		
1896		4 485		
1897		3 988		
1898		4 532		
1899		4 610		

Sources: Pour les données de 1859 à 1873, Chronique des Arts et de la Curiosité 31.5.1873, p. 214.
Pour les données de 1874 à 1882, Chronique des Arts et de la Curiosité 31.3.1883, p. 102.
Pour les données de 1883 à 1899, Catalogue illustré du Salon (années pertinentes) sous la direction de F.G. Dumas, Lib. d'art Baschet. Voir note bibliographique.

Note bibliographique

Plusieurs études statistiques du Salon ont été effectuées à divers moments pendant le XIX^e siècle qui contiennent des informations intéressantes mais qui dépassent nos préoccupations plus limitées ici. On y retrouve notamment des statistiques sur les exposants selon le sexe, la nationalité, voire la région natale pour les français. On consultera notamment: M. Duvivier, "Les expositions publiques: à propos du Salon de 1864", Beaux-Arts, 1 mai 1864; E. Müntz, "Le Salon: essai de statistique" Chronique des Arts et de la curiosité, 31 mars 1873; 213-216. Voir aussi des notes (non-signées) dans la Chronique des Arts et de la Curiosité du 6 mai 1876; 170 et 27 mai 1876; 194.

Après 1881, il n'y a plus de catalogue officiel du Salon publié par l'État. La Société des Artistes Français qui gère dorénavant le Salon accorde le contrat de publication du catalogue à l'entreprise privée et pendant certaines années il y a même plusieurs éditions différentes. L'édition consultée ici (Catalogue illustré du Salon, sous la direction de F.G. Dumas, Librairie d'art Baschet) ne contient les noms d'artistes et d'ouvrages que pour la peinture et la sculpture. Cependant, les ouvrages sont numérotés de telle façon que l'on peut calculer le nombre de dessins, aquarelles etc. qui sont reçus. On ne sait pas, en revanche, combien d'ouvrages dans les autres catégories sont acceptés (gravures, projets d'architecture, lithographie, etc.). En faisant le calcul selon la moyenne des

années antérieures, on arrive à l'estimation que ces catégories représentent 13% des ouvrages du Salon. On a donc "corrigé" les chiffres dans les catalogues Baschet pour tenir compte de ce facteur et posséder ainsi des données comparables avant et après 1882.

Annexe II

Composition du jury de peinture au Salon

Graphique II-1

Jury de peinture au Salon (1864-1880)

Graphique II-2

Jury de peinture au Salon (1881-1889)

COMPOSITION DU JURY DE PEINTURE AU SALON 1864-1880

		64	65	66	67	68	69	70	72	73	74	75	76	77	78	79	80
1864	Cabane	■	■	■		■	■	■		■	■	■	■	■	■	■	
	Robert-Fleury	■	■	■		■	■	■	■	■	■		■				
	Gérôme	■	■	■	■	■	■	■						■			
	Pils	■	■	■	■	■	■	■	■								
	Bida	■	■	■	■	■	■	■									
	Français	■	■	■	■	■	■					■					
	Fromentin	■	■	■		■	■		■	■	■		■				
	Corot	■						■	■								
	Meissonnier	■		■	■			■	■			■					
1865	Dauzats		■	■													
1866	Gleyre			■		■	■	■									
	Breton (J.)			■	■	■	■		■	■		■	■		■	■	■
	Hébert			■							■		■	■	■	■	
	Brion			■					■	■							
	Daubigny			■		■	■	■									
	Barrias			■													
	Dubufe			■				■	■	■	■			■	■		
	Baudry			■	■	■	■		■	■			■	■	■	■	■
1867	Rousseau (T.)				■	■											
1868	Cabat					■		■	■	■	■						
1869	Bonnat						■	■	■	■	■		■	■	■	■	■
	Comte						■	■									
1870	Millet							■	■								
	Delaunay							■	■	■			■	■	■	■	■
	De Chennevières							■	■								
	Ziem							■									
1872	Villon								■	■	■	■	■	■	■	■	■
	Boullanger								■	■	■	■		■	■	■	
	Rousseau (P.)								■	■	■	■					
	Jalabert								■	■							
1873	Busson									■	■		■	■	■	■	■
1874	Henner										■		■	■	■	■	■
	Bouguereau										■		■	■	■	■	■
	Bernier										■	■	■	■	■		■
1875	Langée											■					
	Leloir											■					
	Laurens											■	■	■	■	■	■
	De Neuville											■					
	Luminais											■					
	Dupré											■					
	Carolus-Duran											■					
	Protais											■					
	Lefebvre											■	■	■	■	■	■
	Lévy											■					
1879	Puvis de Chavannes															■	■
	Ribot															■	■
1880	Van Marcke																■
	Harpignies																■

1881-1889

[illegible]

**ANNEXE III
GRAPHIQUE III-1**

**PARTICIPATION AUX SALONS ENTRE 1861 ET 1879
PAR LES PEINTRES MEMBRES DE L'ACADÉMIE**

(date d'élection à l'Académie - date du décès)

En poste en 1861		61	63	64	65	66	67	68	69	70	72	73	74	75	76	77	78	79
Ingres (1825-1867)		-	-	-	-	-	†											
Vernet (1826-1863)		-	†															
Helm (1829-1865)		-	-	-	†													
Picot (1836-1868)		-	-	-	-	-	-	†										
Schnetz (1837-1870)		■	■	-	■	-	-	■	-	†								
Couder (1839-1873)		-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	†						
Bracassat (1846-1867)		-	-	-	-	-	†											
Coquiot (1849-1880)		-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
Robert-Fleury (1850-1890)		-	-	■	-	■	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
Alaux (1851-1864)		-	-	†														
Flandrin (1853-1864)		-	■															
Delacroix (1857-1863)		-	†															
Signol (1860-1892)		-	■	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	■
Meissonnier (1861-1891)		-	-	■	■	-	■	-	-	-	-	-	-	-	-	■	-	-

Élus par la suite

Hesse, N.A. (1863-1869)		-	-	-	-	-	■	†										
Cabanel (1863-1889)		■	-	■	-	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■
Lehman (1864-1882)			■	-	■	■	■	■	■	■	-	-	-	■	■	■	-	-
Muller (1864-1892)			-	■	■	■	■	■	■	-	-	-	■	■	■	■	■	■
Gérome (1865-1904)				■	■	■	■	■	■	-	-	-	■	■	■	■	-	-
Cabat (1867-1893)					■	■	■	■	-	■	■	■	-	■	■	■	-	-
Hesse, J.-B. (1867-1879)						■	■	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	†
Pils (1868-1875)							■	■	■	■	■	■	■	†				
Lenepveu (1869-1898)								■	■	■	■	■	■	-	-	-	-	-
Baudry (1870-1886)									■	■	■	■	■	■	■	■	■	■
Hébert (1874-1904)										■	■	■	■	■	■	■	■	■
Bouguereau (1876-1905)												■	■	■	■	■	■	■

Nbre. qui participent/année	1	4	3	5	3	5	7	5	2	4	3	4	4	6	8	4	5
	61	63	64	65	66	67	68	69	70	72	73	74	75	76	77	78	79

Légende

— ne participe pas

■ participe

† décès

ANNEXE IV
TABEAU IV-2
NOMBRE D'EXPOSANTS ET D'OEUVRES EXPOSÉES
AU SALON DES INDÉPENDANTS 1884-1914

Année	Nombre d'exposants	Nombre d'oeuvres	Dates
1884 (a)	402	708	15 mai - 1 juil.
1884 (b)	103	300	10 déc.- ?
1886	94	404	21 août-21 sep.
1887	105	494	26 mars- 3 mai
1888	144	692	22 mars- 3 mai
1889	120	280	3 sep.- 4 oct.
1890	170	859	20 mars-27 avr.
1891	229	1254	20 mars-27 avr.
1892	261	1232	19 mars-27 avr.
1893	312	1324	18 mars-27 avr.
1894	223	823	7 avr.-27 mai
1895	382	1564	9 avr.-26 mai
1896	198	1171	1 avr.-31 mai
1896	223	1224	3 avr.-31 mai
1898	194	647	19 avr.-12 juin
1899	87	203	21 oct.-26 nov.
1900	55	164	5 déc.-25 déc.
1901	162	1012	20 avr.-21 mai
1902	273	1824	29 mars- 5 mai
1903	394	2462	20 mars-25 avr.
1904	466	2395	21 fév.-24 mars
1905	667	4269	24 mars-30 avr.
1906	842	5552	20 mars-30 avr.
1907	1039	5406	20 mars-30 avr.
1908	1320	6701	20 mars- 2 mai
1909	837	1743	25 mars- 2 mai
1910	1182	5747	18 mars- 1 mai
1911	1388	6745	21 avr.-13 juin
1912	1264	3562	20 mars-16 mai
1913	1015	3368	19 mars-18 mai
1914	1320	3626	1 mars-30 mai

Source : Un siècle d'art moderne; l'histoire du Salon des Indépendants (Paris: Denoël, 1984)